

Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus

Christliches Kunstblatt
für Kirche, Schule und Haus.



Jahrgang 1893.

Begründet von C. Grüneisen, K. Schnaase und J. Schnorr v. Carolsfeld.

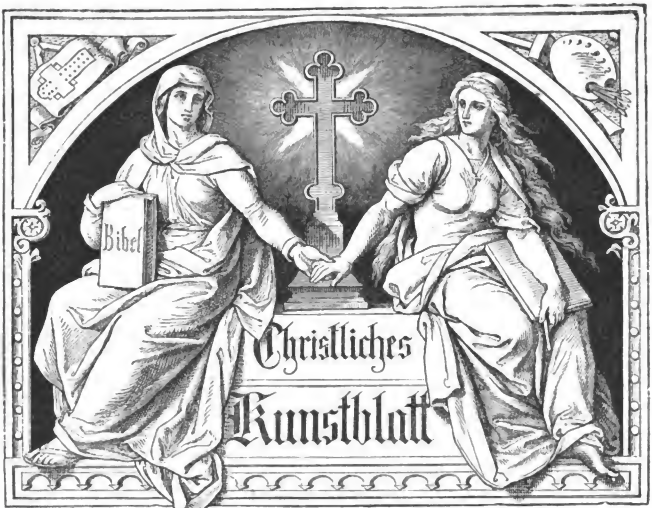
Herausgegeben von

Heinrich Merz.

Stuttgart.
Druck und Verlag von J. F. Steinkopf.

Inhalts-Verzeichnis.

1. Januar 1893. Fünfunddreißigster Jahrgang. Nr. 1.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Heinrich Merz.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Rückblick.

Fragen wir, was Lauf und Kauf im verflossenen Kunstjahr gewesen ist, so fällt unser Blick notwendig zurück in die großen Ausstellungen, von welchen die kleinen Ausstellungen und die Bilderläden, die Kunstschreiber, die Zeitblätter gezehrt haben und zehren. Über die Berliner akademische hat dieses Blatt schon in der September-Nummer vorigen Jahres berichtet und leider nicht viel Schatzwertes rühmen können in Bezug auf das, was ein christliches Kunstblatt insonderheit angeht und anzieht. Wobei aber und abermals betont sei, daß wir das Feld christlicher Kunst nicht so eng abstecken, daß wir nicht alles, was Gott geschaffen hat, ihr zu würdigem, sei es ernstem, sei es heiterem Nachschaffen überlassen sollten, gemäß dem apostolischen Worte: Alles ist euer. Aber das eigentlich Religiöse hat Anspruch auf unsere besondere Teilnahme. Und von unserem evangelischen Standpunkte aus ist die religiöse Kunst wesentlich die

biblische. Neben dieser aus dem lautern Schriftworte herausschöpfenden, es beleuchtenden, durchs Auge ins Herz einbildenden Kunst kann uns auch erfreuen und erbauen, was religiöse Dichtung, auch die Legende darbietet, nach dem andern apostolischen Spruche: Was wahrhaft ist, was ehrbar, was gerecht, was keusch, was lieblich, was wohl lautet, ist etwa eine Tugend, ist etwa ein Lob, dem denket nach.

Wir geben willig zu und wir wollen uns des mitfreuen, daß unsere heutige Malerei der Natur und Wirklichkeit genauer ins Auge, in die Farbe und in die Seele sieht, als vordem. Wir haben alle Hochachtung vor dem, was im Bildnis, in der Landschaft, in Darstellung des Menschen-, Tier- und Stilllebens, des geselligen und Markt-Verkehrs naturgetreu, farbentief und hell auch das verflossene Jahr hindurch von deutscher Malerei geleistet worden ist. Aber wo sind die höhern und die ewigen Mächte geblieben? Es sei auch in Darstellung des unbekleideten Menschenleibes dem Maler mehr erlaubt als vordem. Aber die heutige Sucht nach Nacktheiten, welche von jenseits des Rheins der deutschen Künstlerwelt eingeimpft worden ist und wie in den Ausstellungen so hinter den Schaufenstern so breit und weit die Sinnlichkeit reizt, ist ein bedenkliches Zeichen unserer Zeit und ihrer sittlichen Höhe. Bedenklich genug ist auch, daß nicht bloß das große Geschichtsbild, sondern auch das kleine Sittenbild, zumal das heitere, fröhliche, zur Zeit nicht mehr gedeihen will. Zum Geschichtsbild mag freilich die schlechthinige Wirklichkeitsmalerei so wenig Herz noch Hand haben, als die helle Diesseitigkeitsmalerei zum religiösen Bilde. Zum Humor aber gehört jedenfalls ein tieferer, reicherer, festerer Gemütsgrund als die zerfahrene, zerklüftete, von Kritik und Unzufriedenheit zerrissene Gegenwart besitzt.

Woran es nun liegen mag, daß heute doch so viele fromme Bilder gemalt werden, hat im vorigen Sommer einer gefragt, dem nicht zu seiner Erbauung von allen Wänden der Pariser Salons Erlöser, Madonnen und Magdalenen entgegengeblickt hatten und der dann auch im Münchener Glaspalaste sehen mußte, wie ein Teil der anziehendsten und umstrittensten Bilder religiöse Stoffe behandeln. Ob unsere Zeit wirklich mehr zur Frömmigkeit, zur religiösen Schwärmerei als ein anderer Abschnitt des Jahrhunderts neige? Ob etwas vorhanden sei, das aus dem Brausen und Hasten und dem Maschinenwettern des zu Ende rasenden Jahrhunderts heraus den Menschen als Mene-Tekel ins Ohr klingt und ihre Gedanken zu Zeiten hinleitet auf Tod und Sünde, Sühne und Erlösung? Oder wäre es die Mode allein, die das heraufbeschworen hat? oder beides zusammen?

Nun ja, die Religion bleibt eine Großmacht auch in einer Zeit, welche gern im großen die Probe machen möchte, wie sich ein „Leben ohne Gott“ leben lasse. Man möchte freilich meinen, die Unruhe und das Ungenüge der Jagd nach Geld und Genuß könnte die seufzende Kreatur aus dem Sklavendienst der Eitelkeit und der Vergänglichkeit zu der Quelle treiben, aus welcher der Friede ewigen Lebens in die Zeitlichkeit strömen kann und will. Aber die Quelle ist so sehr verschüttet, der Weg zu ihr so schwer zu finden, die Wegezeiger sind im Verfall, die Pfadführer liegen mit einander im Streit, wem soll man glauben, wem folgen?

Eine Zeit, in welcher die Rufer im Streite links die alten Glaubensbekenntnisse abschaffen, rechts die Jesuiten anschaffen wollen, eine Zeit, welche stolz darauf ist, der Lehre vom Übernatürlichen ledig zu sein, eine Zeit, welche das Erstgeburtsrecht des Urbildlichen um das Linsengericht des gemein Wirklichen, die Phantasie an die Photographie verkauft hat, wird eigentlich schöpferische Kunstzeit überhaupt nicht sein können und am wenigsten eine Blütezeit religiöser Kunst. Wenn der alte Grund- und Glaubensstand in der Verstandesmühle zerrieben ist, mag die Malerei wohl Farben reiben, „Farbenakkorde" spielen und „Farbenharmonien" erzielen, die das sinnliche Auge entzücken. Aber das eigentliche Ziel der Kunst können diejenigen doch nur verrücken, welche den Adel der Form, die schöne Linie, den geistigen Gehalt, die ewige Bedeutung gering achten gegen die Farbenwirkungen des Augenblicks.

Die jüngsten Ausstellungen zeigten wieder, wie der Mangel eines eisernen Bestandes einfachen festgegründeten und sichern Grund gebenden religiösen Gemeinglaubens die neueste deutsche Kunst umtreibt. Welche Sucht nach dem Auffallenden, Niegesehenen, Überraschenden, welche Parforcejagd — man muß dieses ungute Wort für etwas so Ungutes und Ungesundes, Erzwungenes brauchen — nach absonderlich Eindruck und Aufsehen machenden Einfällen, Schaustellungen, neuesten Neuheiten nach Maßgabe des in Paris gezüchteten Impressionalismus, für den wir kein deutsches Wort haben, weil er ein undeutsches Gewächse und Gemächte ist.*) Auch dieses widerwärtige Gebaren hat natürlich seine Posaunen gefunden und so manche Feder hat sich redlich bemüht, die armen Künstler auf falschem Weg zu erhalten. Dieser Weg führt, auch wo er dem alt Heiligen zugewandt ist, gemeiniglich an der Bibel und an der Kirche vorbei, statt in sie hinein. Wo aber könnte die Kunst ihre Nahrung finden, geistlich und leiblich, wo und wie könnte sie volkstümlich werden und wirken als in der gläubigen Gemeinde? Im ausgesprochenen Gegensatz zu ihr bezeigen heutige Wortführer öffentlich ihren Ekel vor der losen Speise, welche die Klassiker der christlichen Malerei, jene Thorheits- und Schönheitsmaler heiliger Überlieferung der Christenheit zubereitet und aufgetischt haben nach dem neuer Weisheit armselig dünkenden Rezept: Nimm zum Höchsten das Schönste, suche aus der Menge und Masse des Unvollkommenen und Unschönen in dieser Welt das Beste und Reinste aus und laß es von der Himmelstochter Phantasie zu einem Urbild zusammenweben, in welchem die schöne Seele durch den schönen Körper strahlt. Daneben konnte die Kunst immer die schöne Seele auch durch häßlichen Körper durchleuchten lassen. Aber heute soll Summa und Gipfel der Kunst sein, zu zeigen, wie nur in der Werkstätte, im Werktagskleid, im Unansehnlichen und Häßlichen Edles blühen, Seelenschönheit glänzen kann! Und von diesem Standpunkt aus konnte einer schreiben: „Trivial bis zum Ekel ist die glatte Schablone des Italienertums, die Jahrhunderte durch unsere religiösen Darstellungen beherrschte, der raphaelische Madonnentypus, der üppig schöne Frauen aus dem römischen Volke zum Vorbild nahm. Die ge-

*) Das Ärgste hat wohl der Franzose Beraud unlängst mit seiner „Kreuzabnahme" geleistet, indem er Golgatha nach Paris verlegte, einen ergrimmten Proletarier hinzufügte und dem religiösen Glaubensbekenntnis eine sozialpolitische Richtung unterschob.

meine jüdische Zimmermannsfrau von Nazareth liegt unserem Empfinden näher als die lächelnde Römerin des Cinquecento." Man wird aber noch viel bälder und viel mehr überdrüssig werden der proletarischen, bäuerlichen, armenhäuslerischen, zuchthäuslerischen, krankenhäuslerischen Malerei. Jene klassisch schönen Bilder der Heiligen können ja wohl zum Überdruß werden, wenn sie im Übermaß genossen werden, wie eine Reihe von lauter Sonn- und Festtagen; sie sollen aber zur Sonntagskost sein und zum sauren, trüben, harten, schweren Werktagsdienst stärkend tröstend auferbauen. Sie verlieren diese Kraft, wenn sie in die leidigen Galerien und Kunstsammlungen zusammengepfercht sind, nachdem sie doch für bestimmte Anlässe, Zeiten, Orte in Kirchen und Palästen gemalt sind und nur dort ihre angestammte Heimat hätten zu vertrauter und immer neuer Beschauung und Erbauung. Wie wäre es doch, wenn man die Erzeugnisse der neuesten Eindrucksmalerei, Wirkungshascherei, Aufsehenmacherei, die man in keiner Kirche, in keinem christlichen Hause haben möchte, auch zu Dutzenden und Hunderten in Sammlungen zusammenhäufte? Welche durchschlagende, todschlagende Wirkung müßte das haben!

Wie all die Ausstellungen der letzten Zeiten, so haben also auch die vorjährigen Kunstjahrmärkte in Nord und Süd von wirklicher Pflege eigentlich religiösen Stoffes und Stils fast nichts sehen lassen. Was sich aufdrängte, war „eine ganz bestimmte Art der Vermenschlichung der biblischen Geschichten, eine weit von dem eigentlichen Inhalt derselben entfernte, aus dem Eigenen des Künstlers heraus eingelegte Deutung derselben: gemalte Religionsphilosophie, nicht gemalte Glaubenslehre wie sonst!" Die heutige Kunst suche, so heißt es, in allem immer mehr nach der Seele, sie suche in allem über das rein Thatsächliche wegzukommen, suche in der Landschaft den großen Pan, den All- und überallgott der Griechen, in der Darstellung des Menschen seine Psyche; sie stelle den Herrn der Schöpfung gerne dar in den innigsten Beziehungen zur umgebenden Natur, sie schildere mit Vorliebe seine Erdenleiden und seinen Werktag — auch auf Kosten der Schönheit und Heiterkeit der Kunst. Das sei alles ein Beweis, daß unsere künstlerischen Bedürfnisse tiefer, innerlicher geworden sind. Und eben deswegen liege heute auch die Beschäftigung mit religiösen Vorwürfen nahe genug. Auf den geschichtlichen Inhalt komme es dabei so wenig an, als auf seine Form: Farbenstimmung und Seelenstimmung sei alles. Ein Böcklin zum Beispiel, der seine Erde zwar mit fröhlichen Halbgöttern bevölkert, sei in gewissem Sinne religiös wie ein Herr v. Uhde, nur daß jener ein heiterer Grieche und dieser ein ernsthafter Nazarener sei. — Uhde ein Nazarener?! — Will man Flachheit des Urteils, Mangel an Unterscheidungsgabe, religiöse Bodenlosigkeit, wie sie in weitverbreiteten Tagblättern den deutschen Michel religiös aufzuklären und künstlerisch zu belehren sucht, in seiner höchsten Blüte kennen lernen, so lese man, was so ein Modernster schreiben konnte. „Die Botschaft von der Erlösung durch Mitleid und Selbstleid ist etwas Hehres und Ernstes, das jeden packt, auch die Nichtgläubigen, die Botschaft von der erlösenden Macht des Leidens; die Botschaft von der schmerzerkauften Heiligkeit der Mutterschaft. Das ist doch alles furchtbar ernst und es ist künstlerischer, auch in der Darstellung sich in den Ernst dieser Botschaften zu vertiefen, als das

Erfreuliche daran einfach mit vergnügtem Lächeln zu quittieren und in der Darstellung den Hauptwert auf glatte Gesichter und heitere Farben zu legen. Der Gott der Leidenden von heute ist kein verklärter Gott, der die Augen blendet. Er ist selbst ein Leidender und Blutender, ein Erlöser, der in der schwersten Stunde selbst um Erlösung fleht."

Doch genug solcher Weisheit. Sehen wir uns die „vielen frommen Bilder" in den jüngsten Ausstellungen etwas an! Im Glaspalast in München hingen unter 2000 Ölgemälden etwa 20 biblische, unter diesen etwa zwei, welche für eine evangelische Kirche, Familie und Schule taugten. Wer sie nicht selbst gesehen, oder wer sie nicht in Erinnerung hat, mag die 160 Seiten voll autotypischer Nachbildungen des Katalogs durchblättern, auf deren letzter ein weiblicher Leichnam in Gips, über einem Felsblock hingeschwemmt, liegt, mit der fast für die ganze „religiöse" Kunst zur Zeit brauchbaren Unterschrift: „Gestrandet." Der Katalog selber trägt ein seltsames, viel und nichts sagendes Titelbild. Eine sehr ernste, sehr verblühte, schwarz bekappte, weiß gekleidete Malerin sitzt mit übergeschlagenem Bein zwischen zwei Quadern und hält linkshin mit der linken Hand einen Gänsekiel über einer Tafel, oberhalb welcher das Wort Historia steht, während sie rechtshin gewandt den Pinsel auf ein großes Buchblatt drückt, auf welchem das Wort Artibus geschrieben ist. Der gestreckte, den Pinsel führende Arm wird unterstützt durch die rechte Hand eines Knaben in der Mönchskutte, welcher (damit nichts Unreines den Arm berühre ?), einen langen weißen Tuchstreifen, in dem sein Hals steckt und der ihm über den Rücken hinabhängt, unterlegt. Mit der Linken hält das dienstbare Münchlein Palette, Pinsel, Winkelmaß und Schlegel nebst einem langen und dünnen Messingrohr, aus welchem oben Licht und Geist als Gasflamme hervorflackert. Wenn das etwa der Bund der Geschichte, Kunst und Religion im heutigen München bedeuten soll, so spielt die Religion in der Gestalt des mönchisch verkleideten Ministranten sicherlich eine recht bescheidene Rolle.

Beginnen wir, wie billig, mit dem Beginn der biblischen Geschichte. Das Gemälde des Dänen Julius Paulsen „Adam und Eva" ist in deutschen Besitz, in das Eigentum der königlichen Gemäldegalerie gekommen, also wie eines der unsern worden. Vor dem Dickicht des Paradieses steht ein schönes, schlankes Weib mit auf den Rücken gelegten Händen. Woher sie stammt, weiß und sagt sie nicht, wohl aber sehen wir, wohin sie zielt. In ziemlicher Entfernung liegt, scharf, wie sie, von der Seite und von hinten beleuchtet, der Mann im Gras, der aus dem Schlaf erwacht, dem suchenden Blick der „Männin" begegnet und sofort sich vom Boden erhebt. Das gut gezeichnete und gemalte Menschenpaar im Paradiesesgewand zeigt kaum Bekanntschaft mit der biblischen Schöpfungsgeschichte des sechsten Tages, will auch wohl zur religiösen Kunst sich nicht rechnen und nur auf dem Standesamt sich trauen, statt von dem Gott und Schöpfer sich zusammengeben lassen.

Julius Exter in München hat ein Bild in den Glaspalast geliefert, dessen Unterschrift „Verlorenes Paradies" ist, und welches nur allzu überzeugend wirkt. Ein Mann kauert und trauert im Halbdunkel am Boden, die Hände über die Kniee

faltend, das gesenkte, vom wirren Haar verfinsterte Antlitz verkündet Unglück und Not des Gewissens. Das Weib liegt da mit gekrümmtem Rücken und tief gebeugtem, vom langen Haar ganz verhängtem Kopfe, die Hände über dem platt am Boden zurückgeschlagenen Bein zusammenpressend. Man sieht nichts als Fleisch und die vom gebeugten Oberleib abhängende Brust. Das Bild scheint aus dem Fleisch und um des Fleisches willen geschaffen zu sein. Wir überlassen es mit all seiner reichen Farbengebung, mit seiner „verblüffenden Weichheit und Helligkeit" seinen Bewunderern.

Paul Kießling aus Dresden-Strehlen stellte den Jakob aus, wie er knieend einen gewaltigen Engel umfaßt, der mit mächtigem Flügelschlag beim Anbruch der Morgenröte und beim scharfen, seine Löwenmähne und seinen Mantel durchstürmenden Morgenwehen aufschweben und mit aller Gewalt sich los machen will von dem Ringer, der da spricht: „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn!" In dem Gemälde begegnet uns doch auch gar sehr das Aufsehen-machen-wollen heutiger Kunst, die sich nicht in den biblischen, gerade durch seine Einfachheit und Natürlichkeit so erhabenen Stil finden kann. Die Bibel weiß in 1 Mose 32, 24 nichts von einem Riesenengel, sondern nur von einem Mann, der mit Jakob rang und ihm die Hüfte verrenkte und ihn Israel nannte, weil er mit Gott in der Gestalt eines Menschen gekämpft hat und ist obgelegen.

Mit raschem Schritte führt die Ausstellung uns an die Schwelle des Neuen Testaments. Da begegnet uns englischer Spleen in dem seltsamen Bilde der Marianne Stockes in London. Ganz unansehnlich, dürftig steht Maria gleich jener „armen Armela" mit gesenkten Augen und geneigtem Kopf in ihrem Nichts da und vernimmt vom hinter ihr stehenden Gottesboten die Kundschaft!

Die Verkündigung an die Hirten von Bela Grünwald in München ist ein weiheloses Weihnachtbild. Ein Feuer brennt auf freiem Felde, von ihm sind zwei Gestalten grell angeleuchtet. Oben aus dem dunklen Nachthimmel erscheint ein Stück Engel; zitternd und schlotternd schaut ein langer, fast nackter Hirte aus dem Schlaf aufgeschreckt in die Höhe, ein alter, wohlummantelter Mann neben ihm schaut wie geblendet niederwärts, ein vor dem Feuer hockender Knabe wendet dem Beschauer den Rücken zu.

Gegen solch ein Bild ist die Verkündigung bei den Hirten von F. H. K. von Uhde ein Meisterstück in Haltung, Ausdruck und Färbung. Allerdings mußte Aufsehens halber der Engel gegen alles Herkommen weibliches Gesicht und weibliches Gewand mit weiten langen Ärmeln anziehen und mit der Rechten das weiße, lange faltige Kleid zimperlich nach Weiberart ein wenig emporziehen, während er mit der Linken das Wort der frohen Botschaft begleitet, die er, vom kleinen Abhang sich ein wenig zu den schauenden, wundernden, betenden Hirten neigend, ausrichtet. Das Bild ist gewiß verständlicher und verdienstlicher als die früheren Werke des Farben-Magiers aus Sachsen. Wie die Klarheit von oben durch Lämmerwölkchen hindurch am lichten Engel vorbei in die Nacht hineinschimmert über die Schafherde hin und die Hirten teilweise beleuchtet, welche knieend oder sich vom Lager erhebend zu dem so nahe und naiv mädchenhaft sie ansprechenden Himmelsboten aufschauen, das ist wohl sehr abseits des sonst Gewohnten gedacht und gemalt, aber unanstößlich und fast erbaulich.

Eine anmutige, etwas nonnenhafte Maria, die mit zarten Händen über dem kräftig gegliederten schlummernden Sohn die Windel hält, hat der Belgier E. van Hove gemalt. Der deutsche Egger-Lienz in München aber hat Heiligenschein und heilige Geschichte an den Nagel gehängt wie das Beil und Winkelmaß und Stemmeisen in der Werkstätte, wo ein uralter freundlicher Greis von einem der Wiege entnommenen Kindlein sich im dichten, weißen Bart krauen läßt, während eine Frau in ländlicher Kleidung auf einer Bank sitzend und die Arme auf einem Holzblock übereinanderlegend behaglich zuschaut. Und was liegt auf der Bank neben dem Alten? Wahrhaftig, Josephs Tabakspfeifchen! Rembrandt, unser „Erzieher," hätte es nicht schöner malen, Albrecht Dürer nicht wahrer zeichnen mögen? . . .

Zur biblischen Geschichte wird das Gemälde von Hermann Neuhaus in München wohl nicht gehören, das uns vor einem Walde auf der Landstraße einen von der nächtlichen Kälte betäubten Wandersmann zeigt. Neben ihm steht eine Laterne, die dem Unglücklichen in der Winternacht geleuchtet haben wird. Oder ist es die Laterne, mit welcher der Mann den Weg abgesucht hat, welcher im schlichten Hütlein und Rock neben jenem kniet? Er hat den Erstarrten mit seinem Mantel zugedeckt und will ihn aus dem Fläschchen, welches er seinem, vom unsern stehenden Esel getragenen Reisesack entnommen hat, erquicken. Das ist ja ein wohl annehmbares Beispiel zu der Unterschrift: „Liebe deinen Nächsten wie dich selbst". An das Gleichnis Jesu von dem barmherzigen Samariter mag es von ferne erinnern; die Abwesenheit von Priester und Leviten mögen diese ihm danken.

In aller Schlichtheit und Natürlichkeit des sechzehnten Jahrhunderts schaut die Stube in Bethanien uns an, in welche Eduard v. Gebhardt den Heiland auf bequemem Faltstuhl im dunkeln, ungenähten Rock und weißen Überwurf vor dem Kamin sitzen und einem am Tische sitzenden, ins Buch schauenden, einfach gekleideten, jüngern Bürgersmann mit Wort und Finger den Inhalt des Buches deuten läßt, während die Maria sinnig und andächtig, in bürgerlicher Einfachheit die Hände auf den Tisch zusammenlegend, zuhört. An der hintern Ecke des altdeutschen, breitspurigen Tisches steht ein älteres Frauenzimmer im dunkeln Rock, weißem Schurz und Kopfbund; die Rechte auf den Tisch legend, im linken Arm den Armkorb haltend, schaut und horcht sie auf des Meisters Rede. Ist sie es, die bald einfallen wird mit der bekannten scharfen Frage, oder soll die hinten im Erker neben dem Schüsselbrett den Tisch Zurichtende, welche augenblicklich dem zur Thüre hereinkommenden Knechte oder Nachbar Gehör schenken muß, die Martha sein? Das Gemälde ist ein echtes rechtes, altdeutsches Hausbild, das uns anheimelt, obschon uns immer wieder befremdet, wie ein Künstler des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts seine Formen aus dem sechzehnten holt. Doch erscheint uns dieser Jesus in Bethanien etwas altbacken biedermännisch und grobgeschnitzt, auch gegenüber den übrigen Figuren zu großen und starken Leibes.

Besehen wir noch etliche Gemälde zur Leidensgeschichte. Wilke in Berlin will den Seelenkampf Jesu in Gethsemane recht eindrücklichst darstellen. Im nächtlichen Dunkel des durch nichts näher bezeichneten, baum- und strauchlosen

freien Raumes steht über einem kleinen Felsen eine Gestalt in langem, dunklem, ungenähtem Rocke, steil die Arme mit den krampfhaft gefalteten Händen über das Haupt emporringend im heißen Gebete um das Vorübergehen des Kelches. Eine an und für sich würdige und wohlgezeichnete Gestalt, aber die theatermäßige Haltung und gewaltsame Stellung entspricht nicht dem Evangelium, in welchem Jesus niederkniet, auf sein Angesicht niederfällt und betet. Auch die grelle Beleuchtung von hinten, die eher an elektrisches als an Mondlicht gemahnt, und am Boden nicht irgend einen Schein oder Widerschein erzeugt, ist wohl geeignet, für den ersten Blick Aufsehen zu erregen, aber nicht, auf die Länge zu befriedigen.

Nun aber „ein Hauptschlag ins Gesicht oder Genick aus der Faust" von Franz Stuck, dessen Cherub vor dem Paradiese weder vergessen noch verziehen sein wird von allen Beschauern, welche auf religiöse Kunst achten und halten. Die Kreuzigung Christi heißt das Gemälde, welches die beiden Schächer gräßlich aufgehängt sehen läßt, zwischen ihnen an ganz niederem Kreuze den Heiland angenagelt, ganz nahe dabei links die Freunde, einen nur im breiten Rücken sichtbaren, mit langem schwerem Mantel bedeckten Jünger, daneben die von einer Frau gehaltene ohnmächtige Mutter Jesu und dann noch einen breitschulterigen Kahlkopf, oben in der Ecke auch die ganz verfinsterte Sonne. Ein Ausleger und Lobredner dieses abstoßenden Bildes meinte: „mag dem einen oder dem andern die Sprache zu derb sein, mit der Stuck hier von der Tragödie des Gottmenschen redet, das ist Geschmacksache. Stuck glaubte, daß ein Trauerspiel, vor dem die Erde selbst tief in sich zusammenschaudert, brauche etwas anderes als eine Stimmung milder Rührung und wehmütiger Andacht. Jammer, Todesqual, Donnerrollen, Wutgeheul und maßloses Entsetzen — das alles ist auf diesem Bilde; für schwache Nerven ein bißchen viel. Derselbe Franz Stuck hat aber noch in einem kleinen Bildchen ein Stückchen von seiner zweiten Seele, der des Heiden gemalt. Da belebt er das tiefe Dunkel eines Spätabends im Sommer durch junge Faunen, die Glühwürmchen haschen." Zwei Seelen in einer Malerbrust — heidnische Faunen und heilige Frauen zugleich?

Im Ausstellungsverzeichnis steht gegenüber von der Stuck'schen Kreuzigung die Märtyrerin Julia aus der Legende von Albert Keller in München. „Die Heilige, ein schönes, junges, entkleidetes Weib ist ans Kreuz geschnürt, ihr von einer flammenden Gloriole umgebenes Haupt neigt sich im Sterben. Eine Art Hypnose entrückt die sterbende Frau den Schmerzen ihres Opfertodes und wirft einen Abglanz künftiger Herrlichkeiten auf ihre Züge. Die Farbe ist ungewöhnlich schön, der seelische Ausdruck, den der Maler ins Bild legen wollte, ist erreicht." So sagt ein Berichterstatter. Aber welch eine Schaustellung! Welch ein Abstand zwischen dieser bis zum Unterleib ganz nackten, mit dem linken Arm ans Kreuz geschnürten und rechtshin mit Kopf und Oberleib elend herabhängenden weiblichen Gestalt und zwischen der Julia von Gabriel Max! Den Vorhang über solche hypnotische Nacktheit solcher heutigen Heiligenmalerei!

Dafür sei der klassisch edeln Beweinung Christi von Fritz August v. Kaulbach, die wir schon in der vorigen Oktobernummer besprochen haben, die Ehre

gegeben, die ihr gebührt, trotz dem Hohne der Neuesten der Neuen. Sie kann man doch in jede Kirche hängen, wie auch die ebenfalls von den neuesten Verächtern mißachteten „Heiligen Frauen" von Bouguereau, die so ernst, so erschrocken, so gehoben vor der ostersonnig hellen Felsenkluft stehen und knieen, in welcher ihnen ein lichter Engel nach oben deutet. Ungenießbar dagegen ist uns das Gemälde Ernst Zimmermanns in München, in welchem der Auferstandene halbnackt dasteht in dem von Arm und Leib bis zum Gürtel fast unanständig abgestreiften Hemd, und die Hände dem Thomas zum Berühren der Nägelmale hinhält.

Wohin retten wir uns vor solchen neuen „religiösen" Malereien? Eine Ruhe zu finden war immerhin bei den einfach religiösen Sittenbildern, welche denn doch in zum Teil vortrefflicher Ausführung in die Ausstellung gestiftet sind. Von Adolf Hölzel die alte Bäurin, die sich aufs Bett gesetzt, die Füße auf ein Bänklein gestellt hat, um bequem in ihrem Bet- oder Bibelbuch „Hausandacht" zu halten. „Das Ende vom Lied", von Hermann Kaulbach, das eine sterbende Nonne auf der Handorgel spielt. „Ein Gelöbnis" von Georg Buchner, das eine Mutter für ihr krankes Kind im Beisein eines mit Ehren aus dem Krieg heimgekehrten Sohnes vor einem Altar thut. Die prächtige alte Dachauerin von v. Löffz in München, die im stillen, sonnigen Stüblein so andächtig mit der Brille auf der Nase im Gebetbüchlein liest. Das am Festtag der Maria vor dem Altar knieende Mädchen von Johanna Kirsch. Die Abendmahlsfeier in Hessen von C. N. Bantzer, die freilich allzu photographisch aufgenommen und in der Reihe von biederen Männern, die mit gleichmäßig halbgeschlossenen Händen hintereinander dem Altar nahen, von fast komischer Wirkung ist. Der von einer mitleidigen Nonne dem feinen, einen Brief in der Hand haltenden Stadtfräulein gespendete „Trost im Herzeleid" von H. Freiherr v. Engelhardt. Das „Gottvertrauen", das A. Stuys in Gestalt einer vor dem todkranken Manne sitzenden Frau im armen Stüblein darstellt. „Die Taufe" von Emil Brack und „nach der Taufe" von Franz Schmid-Breitenbach. An der theatralischen „Kinderpredigt in der Kirche ara coeli" in Rom von Wilhelm Volz vermögen wir uns so wenig zu erwärmen als an dem Gemälde des Belgiers W. Geets: „Anna Ayscough predigt Luthers Lehre" trotz allem malerischen Werte derselben.

Ziehen wir die Summa, so müssen wir kleinlaut heimgehen aus dem Glaspalaste des Jahres 1892. Konnten wir jetzt schon besseres und bereits Besserung erwarten, wir ungeduldige Eisenbahnmenschen? Wenn die Ideale zerronnen sind, wenn die Künstler durch Schule und Leben dem Heiligen innerlich fremd geworden, von Haus aus nicht mehr in höhere Sphären erhoben, von der Gemeinde nicht geehrt und genährt sind, wie sollen sie mit dem Geist, der nicht von dieser Welt ist, erfüllt werden, um heilige Geschichten und Gestalten, um mit Beweisung des Geistes und der Kraft von oben das, was noch kein auf bloß Menschliches gerichtetes Auge gesehen, kein an bloß irdische Töne gewöhntes Ohr vernommen hat, überzeugend vor die Seelen der Beschauer zu stellen. Die Kunst wird in diesem ihrem neuesten Kurs schon noch manches Jahr fortfahren oder vielmehr fortgefahren werden. Vielleicht, daß, was sie doch von malerischem

Können sich erobert hat und ferner erübrigt, später zu Besserem und Höherem dienstlich und förderlich wird. Vorerst muß, wenn wie im alten Prophetenbuche der Ruf ertönt: Hüter ist die Nacht schier hin? Hüter ist die Nacht schier hin? die Antwort werden: Wenn der Morgen schon kommt, so wird es doch nacht sein. Wenn ihr schon fraget, so werdet ihr doch wieder kommen und wieder fragen. —

Indes soll das Christliche Kunstblatt innerhalb seines engeren Kreises thun, was seines Amtes ist. Was es im vorigen Jahr gegen ein von manchen Seiten neu verkündigtes Dogma oder auch Evangelium gezeugt hat, welches so recht in der Linie modernsten Zeit- und Kunststroms eines schlechthinigen, mit alter Überlieferung brechenden, „rein protestantischen" Kirchenbaues fordert, halten wir auch fernerhin aufrecht. Eine Zuschrift des Hauptvertreters jener überprotestantischen Satzung, die in einer theatralischen Anlage der Sitze, in der Verwerfung eines besonders hervorgehobenen Raumes für das Altarsakrament, in der Übereinanderstapelung von Abendmahlstisch, Predigtstuhl und Orgel gipfelt, erlauben wir uns in Kürze hier zu erwidern mit der von dem sehr geehrten Herrn Dr. Kornelius Gurlitt in Berlin uns nahegelegten thatsächlichen Berichtigung einer Annahme und Angabe des Herrn Baurat Dr. Mothes in der vorigen Aprilnummer, daß nämlich Herr Dr. Gurlitt sich in Berlin, Stuttgart und Dresden zum Architekten ausgebildet, in öffentlichen Wettbewerbungen Preise erhalten, auch hie und da gebaut hat, also nicht zu den Nichtfachmännern zu zählen ist. Zu einem weitern Wortwechsel oder Zweikampf über die vom Christl. Kunstblatt ein für allemal abgewiesenen neuen Kirchenbaubestrebungen einer Reihe ehrenwerter Berliner Baukünstler bietet dieses Blatt keinen Raum. Das „neue Dogma", welches auf älteren, allermeist mißlungenen Versuchen fußt, mag anderwärts seinen Wert erweisen. Wir bleiben bei dem, was im ganzen immer, was überall, was von allen Kirchenbaumeistern grundsätzlich festgehalten worden ist, da die angestellten Neuerungen kaum einmal etwas allgemein Brauchbares zu stande gebracht haben. Dabei soll die Befriedigung wirklicher neuer Bedürfnisse nicht vergessen noch versäumt sein. Wir haben das erst in der letzten Nummer des vorigen Jahrgangs bewiesen.

Ein besonderes Anliegen bleibt uns die fernere Förderung aller Bestrebungen, die Bildhauerei und Malerei nach dem Vorbild unserer Alten mehr und mehr beizuziehen zur Gehilfin der Predigt des lautern Evangeliums. Was das Auge schaut, das glaubt das Herz, dieses Wort behält seine erzieherische und erbauende Geltung. Und unsere evangelische Kirche hat sicher nicht geringen Schaden erlitten durch die Vernachlässigung jenes Grundsatzes in unserem Jahrhundert, das in Bezug auf kirchliche Kunst nur altes zerstören, nicht besseres neues schaffen ließ. Nicht allein die Tonkunst, auch die bildende Kunst ist gewißlich berufen, wenigstens in der Kirche Luthers das Lehr-, Straf- und Trostamt im Einvernehmen mit dem Predigtamt zu führen.

Noch nicht lange ist es her, daß die Baumeister, auch die nach alten guten Sätzen und Mustern wirkten, alles gethan zu haben glaubten, wenn die Kirchenwände schön langweilig gequadert, die Kirchenfenster etwas mehr stilgerecht ge-

gliedert, die übrigen Bauglieder und Bauteile mehr oder weniger „ornamentiert" waren. Jetzt darf doch auch der Bildhauer und nicht bloß der Steinhauer sich Ehre und Lohn an Kirchen verdienen mit Bildwerk außen und innen, ebenso der Kunstmaler, nicht bloß der Zimmermaler, welch letzterer übrigens auch jetzt bessere Muster erhält, dank den neuen Förderungen des sogenannten Kunstgewerbes.

Als ein Beispiel solcher Verwertung der bildenden Kunst haben wir in der Dezembernummer vorigen Jahres die Stuttgarter Friedenskirche unsern Lesern vorgeführt mit ihren alt- und neutestamentlichen Steingebilden, mit ihren so bedeutungs- als maßvollen sinnbildlichen Wand- und Chorgewölbmalereien, mit ihren kirchengeschichtlichen Ölbildnissen neben den neutestamentlichen Fenstergemälden. Auch die erste Kirche des evangelischen Württemberger Landes hat bei ihrer im vorigen Herbst durch Herrn Architekt Frey, einem Ausschußmitglied des Vereins für christliche Kunst in der evangelischen Kirche Württembergs, geleiteten Verschönerung im Innern sich und ihre Töchter im Lande erinnern dürfen an ihr altes, durch Luther verbrieftes Recht, wie an den Chorfenstern, so auch an Wänden evangelisch-erbaulichen Kunstschmuck zu tragen. Die akademisch zerstörungssüchtige Wiederherstellungswut hatte vor achtzig Jahren sie um ihren alten steinernen Lettner mit samt seinen Darstellungen aus der biblischen Geschichte und vor fünfzig Jahren um die noch im Jahre 1700 neuhergestellten biblischen Gemälde an den Vorkirchenbrüstungen gebracht. Jetzt hat der Stiftskirchengemeinderat die unteren Nischen zwischen den ins Innere hereingezogenen Strebepfeilern der Seitenschiffe und die Urbanskapelle außen und innen mit einigen biblischen Wandbildern bemalen lassen durch den jungen Maler Yelin aus Reutlingen unter Beratung des Ausschusses und Vorstandes des genannten Vereins. Und im nächsten Jahre sollen auch die obern Nischen der Vorkirche je ein Bild aus der alttestamentlichen Geschichte und ein neutestamentliches Gegenbild, die inneren Turmwände aber zwei größere biblische Gemälde erhalten.

Über alles, was hier und sonst im evangelischen Deutschland für würdige Wiederherstellung und Neuausstattung mit edlem biblischem und kirchengeschichtlichem Kunstwerk im vorigen Jahre geschah, glänzt die Wittenberger Schloßkirche. Sie und ihre Einweihung ist ein lautes, weithin vorleuchtendes evangelisches Bekenntnis, das nimmermehr verstummen soll.

Der Kunst weitere Pforten zu öffnen für Veranschaulichung des Evangeliums, für Einprägung des prophetischen und apostolischen Wortes, sei Aufgabe und Erfolg des neuen Jahres. Alle die schönen neuen Bilderbibeln und Bibelbilder, auch wenn sie wegen ihres Preises in weiten Volkskreisen Eingang finden könnten, würden ja nie ersetzen, was ein in der Kirche von Jugend auf gesehenes und zu Herzen genommenes Gebilde in Holz, Erz, Stein und Farbe im Geiste des Gemütes für christliches Leben, Leiden und Sterben wirken kann.

Freilich macht die heute so hoch herfahrende bloß weltliche, gemein menschliche Auffassung und Schaustellung religiöser Stoffe es schwer, für Darstellung biblischer Einfalt und Hoheit in unseren Kirchen die rechten Kräfte zu finden. Heutigen Kunstschülern ist mannigfach edle Form verächtlich, edle Faltung elendes

„Faltengeklingel", religiöse Empfindung, evangelischer Gehalt und erbauliche Darstellung altväterischer Zopf geworden. Welch ein Abstand zwischen jetzt und einst, da in früheren Jahrhunderten überall ansäßige Meister und wandernde Gesellen sich fanden, die auf religiöse und kirchliche Kunst eingeschult, zu Ehren Gottes und auch um Gotteswillen, Kirchen und Kapellen außen und innen, von unten bis oben, zu einer Bilderbibel machten in den Fußstapfen guter Vorgänger, an der Hand sicherer Muster. Die vielen Aufdeckungen und Erneuerungen alter Wand- und Deckenmalereien auch im verflossenen Jahre zeigen, was die christliche Kunst guter Zeit zu schaffen, was die Tüncherquaste (wohlbemerkt auch die katholische) der Aufklärungs- und „Restaurations"-Zeit zu verderben wußte. Gilt es denn, bessern Sinn, neue Kräfte zu wecken und zu pflegen, so möchte das Christl. Kunstblatt auch im neuen Jahrgang gern ein Gehilfe der Freude sein. —

Leid und Freud einer schwäbischen Kirche.

Eine der ansehnlichsten Städte im alten Herzogtum Württemberg war das in lieblichem, fruchtbarem, weinumkränztem Thal unter der alten Grafenburg an der von Wildbad und Pforzheim herabfließenden Enz liegende Vaihingen. Manch eine bedeutende Kraft ist aus dieser Stadt hervorgegangen in die Kreise der Juristen, Schulmänner, Liederdichter, Choralmeister, Klosteräbte, Prälaten, Kanzler, Professoren, Gesandten, Minister, Staatsräte und Kirchenräte. Der berühmteste Mann Vaihingens wurde der von 1614 bis 1620 als Diakonus daselbst thätige Enkel des Urhebers der lutherischen Eintrachtsformel, Johann Valentin Andreä, der nachmalige Hofprediger und Abt von Bebenhausen und Adelberg. In Vaihingen hat er die Mehrzahl seiner geistvollen Schriften verfaßt und entworfen und eine Vorschule des Leidens und Wirkens durchgemacht, ehe er im thränen- und segensreichen Calw seine Hochschule und Meisterschaft im Dienen und Ordnen, im Lehren und Üben des in Liebe thätigen Glaubens fand. Von ihm hat ja fünfzig Jahre nach seinem Tode Spener gesagt: „Könnte ich jemand zum Besten der Kirche von den Toten erwecken, es wäre Valentin Andreä." Und Herder sagt mit Hinblick auf Valentin Andreäs Schriften zur Besserung seiner Zeit: er habe „geblüht wie eine Rose unter Dornen." Der Feder Andreä's verdanken wir auch Bericht über das schreckliche Brandunglück, welches die Stadt, die Kirche und sein eigen Haus, während er abwesend und seine Frau krank war, betroffen hat.

Schon im Jahr 1291 war die Stadt von einem schweren Brand heimgesucht. Vielleicht ist infolge dessen die neue Kirche gebaut worden, deren Reste noch heute im untern Teile des Turmes und der Westmauer und an der Westpforte der jetzigen Kirche zu sehen sind. Im 15. Jahrhundert wurde die Kirche unzureichend für die vergrößerte Gemeinde und die gewachsenen Bedürfnisse der überall in den Zeiten vor der Reformation „hitzig" gewordenen Heiligenandacht, welche größere Chöre, viele Kapellen und Altäre verlangte. Erst im Jahr 1513, vier Jahre vor dem Wittenberger Thesenanschlag, kam der Plan zur Ausführung. An Stelle des frühgotischen Stils trat jetzt der spätgotische. Die zu groß für

die Verhältnisse der Stadt umgebaute Kirche ward wieder der Jungfrau Maria geweiht. Der stattliche Bau ist 34 m lang, 23,77 breit, im Mittelschiff 19,17 m, in den zwei Seitenschiffen 5,16 m hoch. Die ins Innere gezogenen Strebepfeiler der angebauten zwei weiteren Nebenschiffe ergaben in Nord und Süd je sechs Nebenkapellen. Fünf achteckige Freipfeiler stützen die sechs Bogen des Hochwerkes. Gewölbt sind nur die äußersten Nebenschiffe. Die inneren und das Mittelschiff hat noch die Gewölbansätze. Die Fenster zeigen ein für diese Spätzeit schönes Maßwerk mit ungewöhnlich reich gegliederten Laibungen und Säulenfüßchen, ebenso die Thüren. Die für spätgotischen Stil so bezeichnenden Durchkreuzungen und Durchdringungen von Rundstäben, Hohlkehlen und schrägen Plättchen kommen dabei, wie auch bei den Gurtgesimsen zu scharfem Ausdruck. Im Bogenfeld des Südthors ist eine Kreuzschleppung ausgehauen und harrt der Wiederherstellung. Der Chor wurde nicht ausgebaut. Ob die Mittel dazu ausgegangen oder die beginnenden Glaubenskämpfe hinderlich gewesen sind, fragt Andreä. Jedenfalls machte die hereingebrochene Reformation einen so großen Chor, wie er geplant war, nicht mehr nötig und ohne Zweifel den Deutschorden, welcher ein noch jetzt der Kirche nahe stehendes Haus hätte zum Bauplatz hergeben müssen, hiezu nicht geneigt. So ragten seither die Anschlußsteine für den Chorbau an der äußeren Ostmauer der Kirche zwecklos hervor und der hohe Chorbogen wurde mit Brockstein zugemauert. Daß kein Chor angebaut war, bezeugt eben Andreä in seinen 1619 zu Straßburg gedruckten Memorabilien über den Stadtbrand, welcher am Allerheiligen Abend, gerade am Abend des 1. November 1617, an dem die Einwohner „auf hohen Befehl eine Jubelfeier der vor hundert Jahren durch Dr. Martin Luther erfolgten Wiedergeburt des Evangeliums" mit höchst zahlreichem Gang zum Abendmahl gehalten, 116 Dächer in Asche legte. Dabei war doch glücklich die Kirche verschont geblieben und konnte als allgemeiner Zufluchtsort dienen.

Schon waren im folgenden Jahr bei fünfzig Häuser wieder zum Teil schöner aufgebaut, da brach am 9. Oktober 1618 ein zweiter Brand aus, welcher auch Andreäs Wohnung und Bücherei zerstörte, die welsche Haube des Turmes entzündete, alle Glocken schmelzte, das ganze Innere der Kirche durch die herabfallende Decke zusammen mit den Stühlen und Bänken in einen glühenden Ofen verwandelte, dessen Hitze die Steine zu Kalk verbrannte, zerspaltete und zerbröckelte. Erst kurz zuvor, wohl eben auf die Reformationsjubelfeier 1617, waren unter Valentin Andreäs eifriger Mitwirkung die Wände überall mit „heiligen Gemälden" auf öffentliche und noch mehr auf einzelner Stifter und Stifterinnen Kosten durch einen Kunstmaler geschmückt worden. Jetzt war alles dahin, samt Kanzel, Altar und Orgel. Doch schon im Jahr 1619 wurde mit viel auswärtigem Beistand und unter Oberleitung des berühmten fürstlichen Baumeisters Heinrich Schickhardt die Kirche wiederhergestellt, auch mit einer großen steinernen Außentreppe zu der südlichen Vorkirche im fremden Renaissancestil mehr verunstaltet als verschönert.

Nochmals und zum schwersten kam das Unglück gegen Ende des Jahrhunderts, nach den dreißigjährigen Kriegsleiden, welche auch die am ersten

Beginn dieses Krieges halbverbrannte Stadt hat durchmachen müssen. Am 17. August 1693 ließen die französischen Mordbrenner, die auf Befehl des Königs, den der Papst den „allerchristlichsten" nannte, 80000 Mann stark ins Herzogtum gefallen waren und zwölf benachbarte Städte und Dörfer verbrannt hatten, auch Vaihingen in Asche sinken. 279 Gebäude wurden ein Raub der Flammen; nur zwanzig blieben übrig. Auch Kirche und Turm brannten gänzlich vom Dachfirst bis zu den Bodenplatten aus. Nur die Mauern blieben stehen, waren aber wie die Schiffspfeiler und Fensterpfosten stark vom Feuer mitgenommen. Mit Beisteuer vom In- und Ausland wurde von 1698 bis 1701 die Kirche langsam und notdürftig wieder eingebaut. Die verwundeten Freipfeiler wurden mit Ziegelstücken ausgetragen und dann achteckig mit Gips ausgemacht. Fenster mit hölzernem Pfosten- und Maßwerk, rohes dürftiges Stuhlwerk in der untern und in der stillosen Vorkirche, die Kanzel, der Altar (er ist nur eine einfache Steinplatte über zwei steinernen breiten Füßen), das ganze Innere erinnerte seither an die schwere Not und ärmliche Kunst jener Zeit.

Nun, volle zwei Jahrhunderte nach der Zerstörung der Kirche darf sie sich wieder einer gründlichen, stilgemäßen Verschönerung erfreuen. Unter Leitung des Baurat Dolmetsch in Stuttgart wurde im vorigen Jahr die Vorkirche und Orgelbühne, das Stuhl-, Thür- und Fensterwerk erneuert. Am ersten nördlichen Freipfeiler steht eine neue Kanzel aus Eichenholz auf steinernem Pfosten, an den Füllungen sind die vier Evangelisten-Brustbilder von Bildhauer Berner in Stuttgart in erhabener Arbeit geschnitzt. Nahe dabei ist ein neuer Altar aus verschiedenartigen Steinarten mit Weinlaub und Ähren reich geschmückt, mit schönem schmiedeisernem Geländer begrenzt. Vor beide kommt ein neuer Taufstein auf stilvoll gemustertem Mettlacher-Fußboden zu stehen. Die getäfelte Decke des Mittelschiffs ist nun mit Ölfarbe bemalt. Im mittleren Felde strahlt eine große Sonne, umgeben von einem breiten Ring, auf dem der endlose Strom des Lebens erscheint. An dessen Ufern wachsen nach den vier Hauptteilen hin Pflanzen mit den verschiedensten Früchten und Blumen; ein Wolkensaum umgiebt das Ganze. Die Rosen in der Mitte der beiden andern Felder zeigen die Kreuzesform umgeben von Rosenranken, flammenden Sonnen und Sternen. Die ganze Decke ist mit einem Sternenfriese und mit Blättern umrahmt und wird trotz ihrer ausschließlich zierätlichen Haltung auf den aufmerksamen Betrachter erbaulich wirken. Etliche an die Chorbogenwand anschließende Deckenfelder enthalten überlebensgroße Brustbilder von vier Engeln; der eine erhebt ermahnend den Finger, der andere hält zum Trutz in der Rechten den Kreuzstab und in der Linken auf runder Scheibe das Christogramm, der dritte ist zum Schutz bereit mit Schwert und Schild, der vierte hat die Hände zu Bitte und Fürbitte, Lob und Danksagung gefaltet. Über dem Chorbogen ist als Umrahmung der Fensterrose des Chorschlusses ein Kreuz in rundem Einschluß gemalt, von da gehen beiderseits abwärts am Chorbogen in acht Kreisen die Brustbilder der Apostel Petrus, Paulus, Jakobus und Andreas nebst den vier Evangelisten. An der Westwand hoch über der Orgel im runden Feld wird — eine Stiftung des Vereins für christliche Kunst — der königliche Sänger David weit über Lebensgröße mit der Umschrift



„Lobe den Herrn, meine Seele, und vergiß nicht, was er dir Gutes gethan hat," von dem jungen Maler Bauerle von Stuttgart gemalt. Sämtliche Fensterverglasungen sind aus stimmungsvoll einfachen Musivmustern in bunter Fassung gebildet, was zu der ruhigen Quaderung der Seitenwände trefflich wirkt.

Eine Hauptaufgabe war für den Baumeister, den alten, von seiner Vermauerung befreiten Chorbogen in seiner reichen, schönen, ursprünglichen Gliederung zu retten. Das geschah durch Hinausrückung der Abschlußmauer ein Meter weit gegen Osten, wodurch eine stattliche Chornische entstand, die auch den ruinenhaften Anblick des Äußern verschwinden ließ. An der innern Ostseite wurde gegenüber der in der nord-



östlichen Ecke gelegenen Sakristei ein Kohlenraum und ein Treppenaufgang zur Vorkirche von dem übermäßig großen Kirchenraum abgeschnitten, so daß beiderseits die erste Bogenöffnung des Mittelschiffs auf Stockwerkshöhe mit voller Wand abgeschlossen und ein Raum geschaffen ist, welcher in Verbindung mit der neuen Chornische Ersatz für einen eigentlichen Chor bietet.

Die Wand der Chornische ist unten mit fünf Lichtöffnungen, oben mit einer großartigen, 4,70 Meter weiten Fensterrose durchbrochen. In deren mittleres, fast dritthalb Meter weites Kreisfeld wird von Glasmaler van Treek in München auf Vorschlag des Baumeisters und des Herausgebers des Kunstblattes ein prächtiges Bild gemalt, welches aus der Offenbarung Johannis entnommen den Herrn in der Herrlichkeit (die Majestas Domini) darstellt. Das Buch und das Bild mag, wie immer und heute noch mehr als sonst „den Juden ein Ärgernis, den Heiden eine Thorheit" sein, die größten deutschen Künstler, A. Dürer und Peter Cornelius, haben Größtes daraus geschöpft, Gewaltiges darnach geschaffen. In dem Bilde sitzt „gleich einem Menschensohn" der erhöhte Weltheiland und Weltrichter im himmlischen Glanze, angethan mit dem Königsmantel und begürtet mit güldenem Gürtel auf dem Thron. Um ihn her glänzt der siebenfarbige Himmelsbogen und stehen sieben goldene Leuchter; in der rechten Hand hält er sieben Sterne. — Diese bedeuten sieben Gemeinden und die Leuchter sieben Engel oder Vorsteher derselben, an die das Wort des Gerichtes aus dem Munde dessen geht, der da spricht: „Ich bin das A und das O, der Erste und der Letzte, und der Lebendige, und habe die Schlüssel der Hölle und des Todes." Auf dieses A und O deutet die linke Hand.

Von Albrecht Dürers Bild zum ersten Kapitel der „heimlichen Offenbarung" ist die Gestalt der Leuchter entnommen. Das von Dürer auch nach Offenb. 1, 16 gezeichnete scharfe, zweischneidige Schwert, das aus dem Munde des Richters als Sinnbild des richtenden Wortes geht, nachzuzeichnen, verbot das Gleichmaß und der Stil des neuen Bildes. Ringsum wird dieses umschlossen von einem Wolkensaum, zwischen dessen Schichten die Sterne glitzern. Wir geben eine kleine Nachbildung des Entwurfs zu dem Gemälde, das in den Farben des durchleuchtenden Glases erst seine volle Wirkung haben wird.

Der Opfersinn, der doch für kirchliche Kunst mehr und mehr überall, wo richtig an die rechte Thüre geklopft wird, und oft ganz freiwillig sich findet, hat auch an diesem Bauwesen sich hochherzig und hocherfreulich bestätigt. So haben die Frank'schen Geschwister in Vaihingen-Ludwigsburg 12000 Mark zum Bau und Schmuck der Chornische und hat ein anderes Glied derselben Familie zu Einrichtung und Erhaltung der Heizung mittelst acht Wasseralfinger Mantelöfen, die sich vorzüglich bewähren, 10000 Mark gestiftet. Andere Stifter und Stifterinnen haben für die schöne neue Kanzel samt Schalldeckel, für Altar, Taufstein, Kruzifix u. s. w. Herz und Hand aufgethan. H. M.

Verantwortliche Redaktion: Prälat Dr. v. Merz in Stuttgart.
Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

1. Februar 1893. Fünfunddreißigster Jahrgang. Nr. 2.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Heinrich Merz.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Altchristliche Lampen aus Athen.

Von Victor Schultze.

Die altchristliche Sitte, die Gegenstände des täglichen Lebens und Gebrauchs mit sinnbildlichen religiösen Darstellungen zu versehen, ist, wie es scheint, in besonderem Maße den Lampen zu gute gekommen. Die obere Scheibe, der sog. Diskus, lud zu Verzierungen ein, und die Mannigfaltigkeit derselben ist bei den auf uns gekommenen antiken Lampen einfach unübersehbar. Enger ist der Kreis bei den christlichen Lampen und zwar ganz naturgemäß. Denn vieles, was dort zulässig und üblich war, mußte hier fortfallen, z. B. mythologische Figuren und solche Bilder, welche die christliche Sitte verletzten. Andererseits scheint das Bestreben vorwaltend gewesen zu sein, religiöse Sinnbilder zu verwerten. Daher so häufig die Taube oder das Henkelgefäß, aus welchem ein Weingewinde aufwächst. Noch deutlicher redete das Kreuz und das Monogramm Christi in

seiner verschiedenen Gestalt. Aber auch biblische Figuren und Vorgänge fehlen nicht, doch sind sie selten. In Beziehung auf die Herkunft der Lampen haben die römischen Katakomben sich am ergiebigsten erwiesen. Neuerdings ist bei Ausgrabungen in Karthago eine überaus große Anzahl zu Tage gefördert. Auch in Deutschland und in andern Gebieten des Abendlandes sind Exemplare gefunden. Dagegen wissen wir nur wenig über Lampen aus den östlichen Ländern, und schon aus diesem Grunde rechtfertigt es sich, wenn ich im folgenden über eine Anzahl von Thonlampen berichte, welche ich im letzten Frühjahr in Athen erwarb.

Die Form entspricht der abendländischen. Auch das mit mancherlei Zierat versehene Monogramm Christi ⳨ (Fig. 1. Fig. 2, a) ist nichts Neues, ebenso-

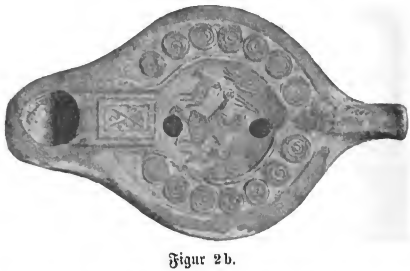


Figur 1.

wenig die Eigentümlichkeit, daß der Kopf des P rückwärts gewendet ist. Ein Exemplar hat das einfache Kreuz. (So auch ein Exemplar, das ich in Smyrna erwarb.) Die Umrahmung der Mittelfläche, auf welcher das Sinnbild ruht, wird gerne durch einen Palmzweig gebildet, aber zwei meiner Exemplare (vergl. Fig. 2, a) ersetzen es durch Weinlaub mit Reben. Außer Monogramm und Kreuz sind verwertet: die Taube, das Henkelgefäß mit dem Rebengewinde, der



Figur 2a.



Figur 2b.

Fisch und das Opfer Isaaks. Letztere Darstellung (Fig. 2, b) zeigt Abraham in kurzgeschürzter Gewandung. In der Rechten hält er ein Schwert erhoben, die Linke ruht auf dem Kopfe Isaaks, hinter welchem in wunderlicher Perspektive Brennholz sichtbar wird. Neben dem Schwert streckt sich aus den Wolken die

Hand Gottes; am Boden steht der Widder. Die Darstellung ist ziemlich roh und beweist ihre Herkunft aus den Händen eines ungeschickten Töpfers. Doch hat er eine gute Vorlage gehabt, in welcher der Vorgang geschickt entworfen war. Meines Wissens ist sonst nur noch dreimal das Vorhandensein dieses Vorganges auf Lampen nachgewiesen.

Ein größeres Interesse beansprucht die Lampe mit dem Fisch (Fig. 3). Fischdarstellungen auf Lampen finden sich auch sonst; aber einzigartig ist bis jetzt



Figur 3.

das Kreuz auf dem Haupte des Fisches. Die heilige Bedeutung des Fisches wird damit klar vor Augen gestellt. Es ist der Fisch, ἰχθύς, das wohlbekannte Sinnbild, welches der Verfertiger der Lampe anbringen wollte. Um jedes Mißverständnis zu beseitigen, fügte er ein nicht mißdeutbares Kennzeichen hinzu: das Kreuz. Man wird an eine eherne Lampe erinnert, an welcher ein niedriges Kreuz von ähnlicher Form sich auf dem Haupte eines Lammes erhebt. So bietet uns Athen eine beachtenswerte Bereicherung des Fischsinnbildes.

Noch ein Wort über die Fabrikstempel auf der unteren Scheibe der Lampen. Die Mehrzahl entbehrt eines Zeichens; ein Stück aber hat ein Kreuz, ein zweites einen männlichen Kopf (Christus?), ein drittes eine griechische Inschrift, die ich noch nicht völlig entziffert habe. Diese Lampen lehren uns, daß einerseits Form und Verzierung im allgemeinen im Morgenland dieselben waren wie im Abendland, daß aber andererseits auch bestimmte Eigenheiten vorhanden sind.



Figur 2 c.

Bei dieser Gelegenheit teile ich auch ein eigentümliches Tongefäß (Fig. 2, c) mit, welches ich in Sardes von einem türkischen Dorfbewohner erstanden habe. Sein

kleiner Umfang (es mißt ca. 9,50 cm Höhe) macht wahrscheinlich, daß es irgendwie zu gottesdienstlichen Zwecken, vielleicht zur Aufbewahrung des heiligen Öls gebraucht worden ist. Ein ähnliches Gefäß geringern Umfanges aus Blei, gleichfalls mit dem Kreuze gezeichnet, erhielt ich in Konstantinopel als Geschenk des Herrn Dr. Mordtmann. Sachkundigen sei überlassen, den eigentlichen Zweck dieses Stückes festzustellen.

Die bildliche Darstellung des Glaubensbekenntnisses.

Von **E. Wernicke.**

Die heftig erregten Verhandlungen neuester Zeit über das sogenannte Apostolische Glaubensbekenntnis in Anknüpfung an bekannte Vorfälle haben mir meine in den Jahrgängen 1887—89 dieser Blätter veröffentlichten Studien über die bildliche Darstellung dieses Bekenntnisses in der deutschen Kunst wieder näher gerückt. Sie mögen auch auf einiges Interesse bei den Lesern dieser Blätter hoffen lassen, wenn ich diese Seite der Sache noch einmal zum Gegenstande einiger Mitteilungen mache.

Die Zahl der hierher gehörigen Denkmäler deutscher Kunst und Art hat sich sowohl in den von mir persönlich untersuchten als auch in den durch die fortschreitende Verzeichnung der deutschen Kunstdenkmäler der Öffentlichkeit bekannt gemachten inzwischen ganz beträchtlich vermehrt, so daß ich hier nur eine kleine Auswahl daraus zur Besprechung bringen kann. Was zunächst die einfachste Darstellung der einzelnen Apostelgestalten in irgend welcher Verbindung mit den ihnen beigelegten Sätzen des Glaubensbekenntnisses betrifft, so will ich nur einige weitere Beispiele herausheben, die bezeugen, daß auch die Kunst der protestantischen Kirche, wenn auch meist auf sehr ärmliche Mittel angewiesen, dies Thema fort und fort von neuem bearbeitet und dabei ganz harmlos und unbefangen die legendarische Zuteilung der Sätze an die Apostel, wenn auch mit mancherlei Freiheiten, beibehalten hat. Das künstlerisch bedeutendste dürften wohl die in den Jahren 1594 und 95 an der flachen getäfelten Decke der auch sonst kunstgeschichtlich bedeutsamen Nikolaikirche zu Geithain im Königreich Sachsen von einem sehr tüchtigen Maler in ganz Michelangelo'schem Stile in Wasserfarben ausgeführten Gemälde sein, aus denen in der beschreibenden Darstellung der Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen Heft XV Seite 38 und 39 wenigstens zwei Proben, wenn auch nur in den leider immer weiter um sich greifenden Autotypien nach nicht sehr klaren Photographien dargeboten sind. Während hier im nördlichen Seitenschiffe vier alttestamentliche Vorgänge (Erschaffung von Adam und Eva, Sündenfall, Opferung Isaaks und Aufrichtung der ehernen Schlange) nebst dem Titelheiligen und dem Brustbilde Melanchthons, vier neutestamentlichen Vorgängen (Geburt, Beschneidung, Kreuzigung und Auferstehung) nebst dem Brustbilde Luthers und dem Künstlerwappen des Malers im südlichen gegenüberstehen, nehmen die Mitte der Mittelschiffsdecke drei große, von je vier Engelpaaren mit kräftig kurzen lateinischen Sprüchen auf ihren Spruchbändern umgebene Bilder der Dreieinigkeit, der Taufe Christi und des Weltgerichts ein. Zu beiden

Seiten entlang stehen dann je in besonderer Rechteck-Umrahmung sechs Einzelfiguren der Apostel, jeder mit seinem herkömmlichen Zeichen und mit seinem Glaubens-Satze noch in lateinischer Sprache zu seinen Füßen. Ihre Reihenfolge und die Verteilung der Sätze ist ganz die durch Durandus, den Einbecker Leuchter u. s. w. vertretene, nur daß Thomas und Matthäus ihre Plätze vertauscht haben, so daß für die Bemerkung der Denkmäler-Beschreibung a. a. O. S. 37: „für den seltsamerweise (!) fehlenden Apostel Paulus und für Ischarioth erscheinen hier Matthäus und Judas Thaddäus" nicht der mindeste Grund vorhanden ist. Die Sinnigkeit der Zusammenstellung mit den drei Mittelbildern, dem dreieinigen Gotte, der in dem Bekenntnis bezeugt wird, der Taufe, die auf dies Bekenntnis gewährt wird, und dem Weltgericht, bei welchem der Herr die, welche ihn vor den Menschen bekannt haben, vor seinem himmlischen Vater bekennen wird, bedarf wohl kaum besonderer Hervorhebung.

Von sehr viel geringerem Kunstwerte sind die Malereien an der flachen Decke am Chor und Langhaus der Dorfkirche zu Lippersdorf im Herzogtum Sachsen-Altenburg, welche 1718 von einem Maler Michael Zank, sicherlich nach ins Einzelnste gehenden Anweisungen des Ortsgeistlichen ausgeführt sind — vergl. Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens Heft 2 (1888) S. 22 f. — Hier ist die ganze Decke in Schiff und Chor in fünf Längsreihen kleiner Quadrate geteilt, welche im Schiff 40 biblische Vorgänge, fast ausschließlich aus dem alten Testamente darstellen, jedoch so, daß in vielen derselben auch Christus erscheint und durch die darunter zu den alttestamentlichen gesetzten neutestamentlichen Sprüche noch ausdrücklich auf die evangelische Bedeutung der alttestamentlichen Vorbilder hingewiesen wird. Im Chor sind in jeder der fünf Längsreihen nur drei Felder, von denen jedes eine Einzelfigur mit einem Spruche — sämtlich in deutscher Sprache — enthält, nämlich in der mittelsten Reihe die drei Personen der heiligen Dreieinigkeit und in den übrigen zwölf Feldern die Apostel mit den Sätzen des Bekenntnisses. Jedoch herrscht hier insofern Willkür, als die Reihe von Paulus eröffnet wird, aber nicht mit dem ersten Satze des ersten Artikels, sondern mit dem Spruche 1 Korinther 3 V. 6 „Paulus pflanzet, Apollo u. s. w.", die Sätze des Bekenntnisses also nur auf elf Apostel verteilt sind, unter denen außer Matthias auch Jakobus der Jüngere fehlt, während in ihre Reihe Markus mit dem Satze: „von dannen er kommen wird u. s. w." eingeschoben ist. Auch ist die Reihenfolge der Apostel eine sonst nirgends vorkommende, indem auf Petrus gleich Johannes und Jakobus der Ältere und dann erst Andreas folgt, den Schluß der ganzen Reihe aber Matthäus bildet. Beim Vergleich mit den Sprüchen zu den Bildern im Schiffe muß man sich eigentlich wundern, daß hier im Chor nicht auch zu den Sätzen des Glaubensbekenntnisses die überlieferten alttestamentlichen Parallelsprüche beigefügt sind.

Die ganze alttestamentliche Parallelreihe erscheint dann noch einmal an dem neben dem bekannten „Markgrafenstuhl" und „Probststuhl" bisher noch nirgends erwähnten, aber in seinen Schnitzereien manches für die Bilderkunde Bemerkenswerte darbietenden, wohl in der Zeit 1460—70 entstandenen zweimal sechzehnsitzigen Chorgestühl der Marienkirche zu Salzwedel in der Altmark.

Die hier in Betracht kommenden, freilich sehr geringen Malereien sind indessen wahrscheinlich erst in gleicher Zeit wie die 1692 an dem im Schiffe der Kirche auf der Nordseite stehenden sogenannten „Bürgerchore" und wie die am ehemaligen, von dem 1697 verstorbenen Bürgermeister Johann Köppen gestifteten „Sängerchore" zwischen Schiff und Chor angebrachten Gemälde entstanden und bedecken die hohen Rückwände des Gestühls. Es sind lauter Brustbilder, auf der Südseite der Heiland nebst den zwölf Aposteln mit den Sätzen des Glaubens als Unterschriften, denen sich noch Paulus, Markus und Lukas mit auf den Glauben im allgemeinen bezüglichen Sprüchen anschließen. Auf der Nordseite stehen ihnen die vier großen und zwölf kleinen Propheten gegenüber, jedoch nicht mit den Parallelsätzen zum Glaubensbekenntnis, sondern mit lateinischen Hexametern, die sich auf ihre — wirklichen oder vermeintlichen — prophetischen Eigentümlichkeiten beziehen. Die Untersuchung, wer für diese Verse und Malereien verantwortlich zu machen ist, würde sich der Mühe nicht verlohnen. Man sieht aber doch den guten Willen einer noch unter den Nachwehen des dreißigjährigen Krieges seufzenden dürftigen Zeit.

Was nun diese Zusammenstellungen der Apostel mit den Propheten betrifft, so habe ich in meinen früheren Mitteilungen über den Heribertsschrein zu Deutz darauf hingewiesen, daß dieselben, so hoch sie ins Altertum hinaufgehen, dennoch bis ins dreizehnte Jahrhundert hinein von keiner überlieferungsmäßig stehend gewordenen Anordnung beherrscht worden sind. Einen weiteren Beleg hiefür bietet der vielleicht noch etwas ältere, zwischen 1180 und 90 angesetzte, berühmte Tragaltar des Eilbertus Coloniensis im Welfenschatze, zur Zeit in Wien. Von ihm giebt es jetzt eine eingehende Beschreibung mit trefflichen Abbildungen in dem Prachtwerke von W. Neumann, (der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg. Wien 1891. Folio) unter Nr. 19 mit den Abbildungen auf Seite 153, 158, 159 und 46. Hier umgeben auf der Oberplatte den rechteckigen Bergkrystall, unter dem eine Miniatur mit dem Herrn in der Herrlichkeit (Majestas Domini) angebracht ist, zunächst zwölf rechteckige Plättchen, je vier auf jeder Seite, welche in derselben besonderen Art der Schmelzarbeit wie an dem bekannten sogenannten Verduner Altar zu Klosterneuburg die zwölf Apostel darstellen. Alle sitzen mit bloßen Füßen und ohne ihre Zeichen auf Sesseln, und zwar in der oberen und unteren Reihe immer je zwei und zwei einander zugekehrt und halten ihre ziemlich breiten Schriftbänder, fünf mit der rechten, fünf mit der linken, zwei mit beiden Händen, acht quer, vier senkrecht vor sich hin. Sehr bezeichnend ist aber, daß sie das nicht in der steifmechanischen teilnahmlosen Weise früherer und späterer Zeit thun, sondern in der äußersten Mannigfaltigkeit — nicht zwei stimmen überein — und Lebhaftigkeit, ganz von der Wichtigkeit ihrer Lehre erfüllt, ihre Sätze dem Beschauer vorhalten oder ihn mit der freien Hand darauf hinweisen. Man sieht, hier hat wirklich eine künstlerische Kraft sich des Gegenstandes bemächtigt. Oben läuft noch, von den Heiligenscheinen durchbrochen, ein schmäleres Schriftband, welches jedesmal den Namen des Apostels mit dixit darbietet. Die Reihenfolge der Apostel und ihrer Sätze ist die des pseudoaugustinischen Sermo 240 und des Münchener Xylographs, nur daß sanctam eccl.

cathol. (eine heilige allgemeine Kirche) noch dem Bartholomäus zugegeben und dem Matthäus nur sanctorum communionem (die Gemeinschaft der Heiligen) verblieben ist, wie in der Handschrift der Münchener Hofbibliothek Cim. III, 4. Zu beiden Seiten dieser Apostelreihe, aber unabhängig von ihr, finden sich dann auf der Oberplatte noch je vier biblische Geschichten untereinander, nämlich rechts von der Herrlichkeit des Herrn die Verkündigung, Heimsuchung, Geburt und Darstellung im Tempel, links die Kreuzigung, die Salbenträgerinnen, die Höllenfahrt und Himmelfahrt. An den senkrechten Seitenflächen des Kastens stehen unter Säulenstellungen 18 Propheten, an den Langseiten je sechs, an den Schmalseiten je drei. Diese sind nun zwar durch die Inschriften an den Stirnrändern der Ober- und Unterplatte ausdrücklich, wie in Deutz, mit den Aposteln der Oberplatte als Zeugen des Glaubens in Beziehung gesetzt, nämlich oben:

Doctrina pleni fidei patres duodeni
Testantur ficta non esse prophetica dicta

(d. h. die von der Lehre erfüllten zwölf Väter des Glaubens bezeugen es, daß der Propheten Aussprüche nicht Menschenfündlein sind), unten aber:

Caelitus afflati, de Christo vaticinati
hi predixerunt que post ventura fuerunt

(d. h. vom Himmel her angehaucht, von Christus weissagend, haben diese vorausgesagt, was hernachmals in Erfüllung gehen sollte). Indessen, wie schon die Zusammenstellung der Propheten eine ganz eigentümliche ist, sie stehen nämlich völlig regellos durcheinander, von den kleinen fehlen Amos, Micha, Habakuk und Haggai — d. h. einer von diesen hat ehemals dagestanden, wird aber jetzt vermißt — dagegen sind David, Melchisedek, Bileam, Salomo und Jakob eingereiht, so sind auch die Sprüche auf den von ihnen ebenfalls mit großer, wenn auch nicht ganz den Aposteln oben gleichkommender, Lebhaftigkeit gehandhabten Spruchbändern völlig ohne Beziehung auf die Sätze des Bekenntnisses, sondern bieten allerhand in der neutestamentlichen Zeit mehr oder weniger ausdrücklich erfüllte oder erst noch zu erfüllende Weissagungen.

Noch loser sind diese Beziehungen an dem wohl bedeutendsten Stücke dieses ganzen Reliquienschatzes, dem berühmten Kuppelreliquiar (bei Neumann Nr. 23 mit den Abbildungen Seite 178, 181, 192, 50 und 54). Hier sitzen nämlich in den Nischen am Unterbau (Tambour) der Kuppel allerdings auch Christus und die zwölf Apostel, aber nach der durchlaufenden Unterschrift handelt es sich hier vielmehr um eine Darstellung des Vorganges Matthäi 16 V. 13—16, und die Sprüche der unten an dem kreuzförmigen Kapellenbau stehenden sechzehn Propheten, in deren Reihe Jeremias durch den Spruch Baruch 3 V. 38 vertreten ist, Haggai und Maleachi fehlen, dagegen Joel zweimal (mit 1. V. 1 und V. 4) vorkommt und Johannes der Täufer mit Johannis 1 V. 29 hinzutritt, haben selbst weder auf diesen Vorgang noch auf die an den Stirnflächen der Kreuzflügel angebrachten vier neutestamentlichen Reliefs Bezug.

Einen sehr bemerkenswerten Gegensatz hierzu bilden die dem Ausgange des fünfzehnten Jahrhunderts angehörigen, seit 1890 aufgedeckten Wandmalereien in der Marienkirche zu Memmingen. Nach den ausführlichen im Christl.

Kunstblatt gegebenen Mitteilungen des Herrn Stadtpfarrers Braun brauche ich auf dieselben hier nicht noch einmal weitläufiger einzugehen, zumal ich sie nicht selbst gesehen habe, und weitere Aufdeckungen oder Veränderungen an Ort und Stelle seitdem nicht vorgekommen sind. Nur möchte ich auf die besondere Eigentümlichkeit dieser Gemäldereihe aufmerksam machen, daß sie in der Weise, wie hier nicht nur alttestamentliche sondern auch neutestamentliche Parallelstellen den Glaubenssätzen zur Seite gestellt und die oft unmittelbar nebeneinander wiederholt dargestellten Personen rein zu Schriftbandhaltern geworden sind, sich dem früher besprochenen Göttinger Flügelaltar von 1424 in den Museen zu Hannover und Herrenhausen zur Seite stellt, indessen über diesen noch weit hinaus geht, indem jedem Apostel in der Regel ein volles halbes Dutzend Träger von Bibelstellen beigesellt ist. Man fragt sich, wie ein Bedürfnis nach dieser auffälligen Häufung von Belegstellen entstanden sein mag, die sich nicht mehr begnügen, die Übereinstimmung vom Alten und Neuen Testament vor Augen zu stellen, sondern den Nachweis führen sollen, daß die Sätze des Glaubensbekenntnisses auf dem Grunde der apostolischen und prophetischen Schriften ruhen? Vielleicht darf man dann wenigstens für die Entstehungszeit der Memminger Gemälde auf die seit den Verhandlungen des Florentiner Koncils (1439—42) und den Schriften des Laurentius Valla (nach 1450) bekannt gewordene Bestreitung der Legende von der apostolischen Entstehung des Bekenntnisses hinweisen, von welcher gerade nach Memmingen leicht genug Kunde kommen mochte, da für diesen Ort durch die Antoniter-Präzeptorei manche Beziehungen nach Südfrankreich und Italien gegeben waren. Nach freundlicher Mitteilung des Herrn Pf. Braun befindet sich z. B. bei den Wandmalereien der Antoniter-Kapelle von 1486 ein Kardinalswappen, vielleicht dasjenige des in diesem Jahre mit der Präzeptorei belehnten Kardinals Johannes, Bischofs von Albano. Manches mit sonst Bekanntem und Überliefertem nicht recht stimmende in der Bilderreihe der Marienkirche wird wohl auf Unwissenheit und Ungeschicklichkeit bei den wiederholten Übermalungen zurückzuführen sein, deren letzte, wie ich aus den von Herrn Pf. Braun zur Ansicht mitgeteilten Photographien zu ersehen glaube, wohl noch beträchtlich später erfolgt sein wird, als die durch Rechnungen von 1505 und 1506 bezeugte. Ihr gehört wohl die aller Überlieferung widersprechend dem Thomas beigegebene Keule an (siehe den Holzschnitt 1891 S. 27). Unter derselben glaube ich auf der Photographie noch deutlich das Winkelmaß durchschimmern zu sehen, welches der Apostel ursprünglich der Überlieferung gemäß, wenn auch in kleinem Maßstabe in der linken Hand getragen hat.

Eine besondere Klasse in diese Reihe gehöriger Denkmäler bilden einige von den gravierten ehernen Grabplatten der baltischen Küstenländer, auf denen die an ihren Zeichen kenntlichen Apostel mit entsprechenden, durch ihre Kleidung und Schriftbänder als solche gekennzeichneten Propheten — freilich nicht immer in vollständiger Reihe, manchmal aber auch durch hinzutretende andere Heilige vermehrt — in den Nischen der außerordentlich reichen Architekturen, welche die Figuren der Verstorbenen umgeben, zusammengestellt sind. Ich meine die, meist in dem Werke des Engländers Creeny abgebildeten Platten der Bischöfe

Burkhard († 1317) und Johannes († 1350) im Dome zu Lübeck (mit dreizehn Paaren, einschließlich des Paulus und noch zwei weiteren Heiligenpaaren), die beiden der Bischöfe Ludolf († 1339) und Heinrich († 1347) und der Bischöfe Gottfried († 1314) und Friedrich († 1375) im Dom zu Schwerin, die des Bürgermeisters Hörener († 1357) in der Nikolaikirche zu Stralsund (nur acht Paare) und die des Bürgermeisters Johannes von Zoest († 1361) und seiner Ehefrau in der Johanniskirche zu Thorn (ebenfalls nur acht Paare, die übrigen vier Apostel jedoch in der die beiden Ehegatten trennenden Mittelarchitektur). Trotz mancher Verschiedenheiten sind alle diese Grabplatten aus einer und derselben Werkstatt hervorgegangen. Leider ist ihnen allen auch gemeinsam, daß ihre sämtlichen Schriftbänder leer sind, so daß es nirgends möglich ist, die gemeinten Propheten festzustellen und demnach diese Denkmäler in eine der von mir früher unterschiedenen Familien dieser Zusammenstellung einzureihen.

Sehr merkwürdig ist mir, daß bei der einigemale vorkommenden Hinzufügung der Sibyllen als Prophetinnen des Heidentums zu den Aposteln und Propheten nirgends der Versuch gemacht ist, ihnen Sprüche mit Parallelen zu den Sätzen des Glaubens in die Hand zu geben, obgleich doch am Memminger Chorgestühl die Apostel ausdrücklich mit diesen Sätzen erscheinen, und obgleich es nicht schwer gewesen wäre, auch nur aus den von Laktanz in den institutiones divinae und in de ira dei und von Augustin in de civitate dei und im sermo de symbolo contra Judaeos angeführten und in den gegenwärtig uns vorliegenden sogenannten Sibyllinischen Büchern nachweisbaren Sibyllensprüchen eine solche Reihe beinahe vollständig zusammenzustellen.

Nebenbei sei bemerkt, daß die Zuweisung des Memminger Chorgestühls an einen andern als den Syrlin'schen Kreis auch dadurch nahe gelegt wird, daß die Sprüche der Sibyllen an demselben von denen am Ulmer Chorgestühl völlig abweichen. Während nämlich die letzteren in der Hauptsache im Augustin und Laktanz sich nachweisen lassen, entsprechen die Memminger — ebenso wie die der Wandgemälde im Rathause zu Goslar — den völlig anders lautenden, welche in deutschen Schriftdenkmälern, soviel mir bekannt ist, zuerst in der bis 1492 reichenden Weltchronik des Nürnberger Arztes Hartmann Schedel vorkommen und dann in den mannigfaltigen am Anfang des sechzehnten Jahrhunderts mit Bildern erschienenen Ausgaben des volkstümlichen „Sibyllenbuchs" vorliegen, sich aber in dem Urtext unserer sibyllinischen Bücher durchaus nicht ausfindig machen lassen wollen. Es ist mir bisher noch nicht gelungen, der Quelle auf die Spur zu kommen, aus welcher diese — ich möchte sie so nennen — Schedelsche Familie der Sibyllensprüche stammt. Ich kann nur vermuten, daß sie irgendwo in dem italienischen Schrifttum des Quattrocento zu suchen sein wird. Auch in Italien sind um die Wende des Jahrhunderts eine ganze Anzahl von Ausgaben des Sibyllenbuchs mit Bildern erschienen.

Inzwischen ist mir während des Druckes dieser Mitteilungen die in Nr. 12 des vorigen Jahrgangs besprochene Schrift des Herrn Dr. Müller-Grote über die Malereien des Huldigungssaales im Rathause zu Goslar zugegangen, welche im Exkurs S. 70—111 den überzeugenden Nachweis führt, daß

die nächste Quelle für Schedels Chronik eine zuerst 1481 zu Rom gedruckte Schrift des Dominikaners Philippus de Barberiis oder Siculus mit entsprechenden Bildern ist. Auf die Sybillen des älteren Ulmer Chorgestühls ist der Verfasser aber dabei nicht näher eingegangen, das Memminger scheint ihm nicht bekannt geworden zu sein, auch die Verschiedenheit der den Sibyllen beigelegten Sprüche und ihr Verhältnis zu den sogenannten „Sibyllinischen Büchern" hat er nicht in Betracht gezogen. Übrigens bemerkt er selbst, daß die Schrift des de Barberiis wieder noch auf einer älteren litterarischen Überlieferung ruhen müsse. Es giebt neben ihr in Italien mehrere unabhängige Sibyllenbücher, welche ausschließlich die angebliche Weissagung der schon von Laktanz nach Varro als die berühmteste unter ihnen bezeichneten Erythräischen Sibylle über die Geschicke der Welt vom Untergange Trojas bis zum Untergange der Welt enthalten. Für Deutschland muß man ferner von dem durch den Verfasser eingehend besprochenen „Volksbuche" der Sibyllen, das noch in unserm Jahrhundert als „gedruckt in diesem Jahre" erschienen und auch von Görres in seinem berühmten Buche über die deutschen Volksbücher (1807) unter Nr. 41 behandelt ist, ein anderes, ebenfalls zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts vielfach gedrucktes und später noch oft aufgelegtes Volksbuch unterscheiden, welches auch das „Sibyllenbuch" heißt. Das ist aber ein den Forschern des deutschen Schrifttums wohl bekanntes, mittelhochdeutsches, nach 1378 unter Kaiser Karl IV. abgeschlossenes Gedicht, welches den Besuch der hier schlechtweg als „die" Sibylle*) bezeichneten Königin von Saba bei Salomo und ihre angeblichen Weissagungen über das Kreuzholz (mit der schönen Legende von dem Baume Adams) den Antichrist und das jüngste Gericht zum Gegenstande hat, auch den Stoff zu den bekannten „Blockbüchern" vom „Entchrist" und den „fünfzehn Zeichen des jüngsten Gerichts" geboten hat. Eine Darstellung der in demselben erzählten Legende, wie die Sibylle einen Steg über einen Bach bei Jerusalem, zu welchem man den Paradiesesbaum von Adams Grab benutzt hatte, weil er sich durchaus nicht zum Palastbau Salomos hergeben wollte, nicht zu betreten wagt, sondern daneben durch das Wasser des Baches schreitet, weil sie in jenem das zukünftige Kreuzesholz erkennt, und wie zum Lohne für diese ihre Ehrfurcht der ihr angeborene Gänsefuß in einen menschlichen Fuß verwandelt wird, findet sich unter den vor einigen Jahren aufgedeckten Wandgemälden der Barbarakirche zu Kuttenberg in Böhmen. Einen Abdruck dieses Volksbuches in niederrheinischer Mundart nach den Ausgaben des Heinrich von Neuß zu Köln von 1513 und 1515 hat Oskar Schade in seinen geistlichen Gedichten des XIV. und XV. Jahrhunderts vom Niederrhein Hannover 1854 S. 291 bis 332 aufgenommen.

*) Nicht richtig ist die Bemerkung Dr. Müller-Grote's S. 90, daß durch einen „Irrtum" Schedels die Königin von Saba den Sibyllen zugesellt sei. Schedel und Köbel haben nur in der kompilatorischen Weise jener Zeit die italienische Überlieferung von den zwölf Sibyllen mit der eigentümlich deutschen, welche nur eine Sibylle kennt, nämlich die Königin von Saba, einfach zusammengeschoben. Was das Zwölf-Sibyllen-Volksbuch als Weissagungen der Nichaula darbietet, ist in der That auch nichts weiter als ein Auszug in Prosa aus dem deutschen Gedichte.

Da ich nun einmal auf Nebenwege gekommen bin, so möchte ich in Betreff des Ulmer Chorgestühls und der meines Wissens noch ungelösten Frage nach dem geistigen Urheber dieses hochbedeutsamen Bilderatlas noch eine Bemerkung hinzufügen. Haßler hat hauptsächlich an Hans Nythart, den Urheber der ersten bei Konrad Dinkmut zu Ulm gedruckten deutschen Übersetzung des Eunuchus des Terenz, der sich ja auch unter den heidnischen Wahrheitszeugen am Chorgestühl findet, gedacht. Zur Ergänzung möchte ich auf den bisher wohl noch nicht beachteten Umstand aufmerksam machen, daß die weiblichen Heiligenfiguren der Nordseite von den beiden, ausdrücklich als medicus (Arzt) bezeichneten Heiligen, Kosmas und Lukas, eingeschlossen sind. Das kann hier bei Lukas wohl auffallen, da Künstler, wenn sie ihren eigenen Eingebungen folgen konnten, den Lukas als ihren Patron, als Maler der Maria, darzustellen liebten. Dazu erscheinen innerhalb der Reihe die heilige Lucia und Ottilia, die beiden für Augenkrankheiten angerufenen Heiligen. Könnte dies nicht vielleicht ein Fingerzeig sein, daß ein Arzt oder ein nebenbei als Arzt, speziell Augenarzt thätiger Geistlicher auf die Vorschrift für das Chorgestühl besonderen Einfluß gehabt haben möchte? Vielleicht könnte dann an den vielfach schriftstellerisch thätig gewesenen „berühmten Ulmischen Stadtarzt Heinrich Steinhövel“ gedacht werden. Ich vermag hier im Norden mit meinen Hilfsmitteln nicht diesen Gedanken weiter zu verfolgen. Aber vielleicht erscheint es einem der schwäbischen Forscher an Ort und Stelle der Mühe wert, sich seiner anzunehmen. (Fortsetzung folgt.)

Die Bibel mit Bildern der Meister christlicher Kunst von Dr. Rudolf Pfleiderer.

Auch Hiob und die Psalmen liegen nun in diesem Bibelwerk mit verbessertem Luthertext (nach den Beschlüssen der Halle'schen Bibelkonferenz) und mit Erläuterungen schwerverständlicher Stellen, prächtig auf vortrefflichem Papier gedruckt und mit sorgfältig in Holzschnitt und Lichtdruck ausgeführten großen und kleinen Bildern vor. Zu dem früher schon mitgeteilten „Hiob und seine Freunde“ nach Wächters berühmtem Gemälde im Stuttgarter Museum fügen sich die lebensvolle Darstellung von Hiobs Unglück und Gottergebenheit nach Crispin van de Broek, einige kleine feine Bilder von Holbein, ein sehr anziehender Stich von Sebald Beham, dem Schüler A. Dürers, ein Ausschnitt aus Rafaels hoheitsvollem Dreifaltigkeitsbild in Perugia, das anmutige Familienfest des neubeglückten Hiob, sowie David als Psalmsänger aus Schnorrs gerade im Alten Testament vorzüglich gelungenen Bibelbildern; auch ein Stück aus Gustav Königs Psalmbildern. Für tiefere Auslegung und höhere Beleuchtung der Psalmen hat der Herausgeber mit glücklichem Griff die geist- und schönheitsvollen Zeichnungen Führichs zum Psalter dem Werke einverleibt, so daß mit Hinzunahme einiger Stücke von geistesverwandten gleichzeitigen Künstlern hier das Schönste und Erbaulichste beieinander ist, was christliche Malerei aus dem nie veraltenden Gesangbuch der Bibel geschöpft und ihm wieder zum Schmuck zurückgegeben hat;

wozu freilich das Lyoner Bildchen zum Prolog des Hiobbuches sich nicht gerade wird rechnen wollen. — Zu einer früheren Lieferung ist nachgetragen die Findung Moses nach Rafaels Loggiengemälde. Vorausgegeben sind zu den prophetischen Büchern zwei von den gewaltigen Propheten Michelangelo's in der Sixtina, die Dürre im Lande Juda von Portaels in Brüssel, einem Schüler des Delaroche, Jesaia bei dem kranken König Hiskia nach der Radierung des Berliner Malers Rode, erstmals veröffentlicht, Jonas Predigt in Ninive von Salvator Rosa nach dem Urbild in Kopenhagen erstmals in Holz geschnitten; zum Neuen Testament Paulus in Lystra nach Rafaels Tapete. Bis Ostern wird das Alte Testament mit einem ganzen reichen Bilderschatz vollendet sein, ein in seiner Art wirklich einziges Museum hoher früherer schöpferischer und heutiger nachbildender Kunst.

Zum heutigen Kirchenbau.*)

Es geschieht wohl manchem Leser des Christlichen Kunstblatts ein Dienst, wenn er auf dieses Heft, das einem gerade als Teil eines Sammelwerkes leicht entgehen kann, in Kürze aufmerksam gemacht wird. Der Gedanke, der dem neuen Unternehmen zu Grunde liegt, ist jedenfalls ein glücklicher: es sollen die bedeutendsten, für wichtigere Bauwerke eingereichten Entwürfe in handlichen und billigen Heften (jedes zu 1 ℳ 20 ₰) vereinigt und so für spätere ähnliche Aufgaben erhalten und nutzbar gemacht werden. Die drei ersten Hefte waren der Errichtung zweier Rathäuser und eines Kunstgewerbemuseums gewidmet. Nun ist auch die Reihe an zwei Kirchen, eine Lutherkirche in Breslau und eine gleichfalls evangelische Kirche zu St. Johann a. d. Saar, gekommen. Jedesmal stehen die Bestimmungen des Ausschreibens und das Urteil des Preisgerichtes voran; dann folgen Proben der eingegebenen Zeichnungen: Grundrisse, Längen- und Querschnitte, Fassaden, perspektive Ansichten, allerdings auf einen Maßstab von nur 1/500—1/1000 photographisch verkleinert. So sind von der Breslauer Kirche 5 Entwürfe in 27 Abbildungen, von der St. Johanner 19 in 73 Figuren vertreten. Mancher Plan überzeugt auf den ersten Blick durch klare Anlage und würdige Formen; anderen Skizzen ist der glückliche Wurf trotz redlichem Bemühen offenbar nicht gelungen; nicht wenige Entwürfe nehmen sich recht seltsam aus, willkürliche Einfälle auf eigene Faust oder Verirrungen im Sinne des „neuen Dogmas" (Chr. Kunstbl. 1892, Nr. 8). Jedenfalls wird eine prüfende Durchsicht dieser Folge von Entwürfen in ihrer Ähnlichkeit und Verschiedenheit, dieser Beispiele moderner Kirchenbaupläne mit ihren Vorzügen und Mängeln für jeden, der für kirchliche Kunst Herz und Augen hat, von Interesse sein. F. H.

*) Deutsche Konkurrenzen. Eine Sammlung interessanter Entwürfe aus den Wettbewerben deutscher Architekten. Zusammengestellt und herausgegeben von A. Neumeister und E. Häberle. 4. Heft. Leipzig, E. A. Seemann 1892.

Die Kunst- und Altertums-Denkmale im Königreich Württemberg.

Die im Auftrag des K. Ministeriums des Kirchen- und Schulwesens von Dr. Ed. Paulus, Konservator der vaterländischen Kunst- und Altertumsdenkmale, bearbeitete und im Verlag von P. Neff in Stuttgart erscheinende Verzeichnung noch vorhandener Denkmäler alter Geschichte und Kunst hat von den vier Kreisen Württembergs den ersten, den Neckarkreis, nun abgeschlossen. Den zahlreichen trefflichen Abbildungen im Textbuch stehen ergänzend 93 große Blätter eines ebenso inhalts- als schönheitsvollen „Kunst-Atlasses" zur Seite. (In demselben sind auch bereits 73 Blätter zum Donau-, Jagst- und Schwarzwaldkreis mit Prachtbildern aus Ulm, Komburg, Hirsau, Bebenhausen, Reutlingen u. s. w., wie auch die neu aufgedeckten uralten Wandgemälde zu Burgfelden vorausgegeben.) Mit vollem Recht wurde das Urteil ausgesprochen, daß dieses Sammelwerk sich vor all den andern ähnlichen Unternehmungen, womit man überall in Deutschland endlich dem nachstrebt, was in Frankreich und England längst vollbracht ist, durch Reichhaltigkeit und Schönheit der Abbildungen auszeichne. Es darf nicht minder gerühmt werden, daß der Text bei aller Knappheit sich weit über den trockenen Ton eines „Inventars", wie der Notar ihn braucht, erhebt durch Anschaulichkeit und Durchsichtigkeit des Stils, durch Schwung und Wohllaut der Sprache, durch Hervorhebung alter und Einfügung neuer gemütlicher Züge und dichterischer Gaben am geeigneten Orte und in maßvoller Weise. Die Arbeit liegt eben glücklichst in der Hand eines Mannes, welcher Forscher und Dichter, Bau- und Sprachmeister in einem ist. Das hat sich insonderheit erwiesen in dem „Rückblick auf die Kunst des Neckarkreises", womit der Herausgeber den ersten Textband seines Werkes krönt. Es sei gestattet, die ersten Sätze dieser Rück- und Überschau hier wiederzugeben.

„Seit den großen Tagen der Keltenfürsten, die auf dem Hohen-Asperg saßen, sehen wir über zwei Jahrtausende hindurch in diesen zu Seiten des Neckarflusses liegenden fruchtbaren Geländen eine Kette hoher Kunstbildung, durch wild-einbrechende Völker auf Zeiten in Schutt und Trümmer geworfen, aber immer wieder bis heute, trotz Nacht und Kummer und Elend, aus dem herrlichen Boden in den lachenden Himmel rasch wieder emporstreben. Die Zerstörungen der Sueven, der Alemannen, der Hunnen, der Kriegsvölker im dreißigjährigen Krieg, der Franzosen am Ende des 17. Jahrhunderts konnten die durch Kelten und Römer zu Grunde gelegte, durch das Christentum, die Hohenstaufen, das spätere Mittelalter, hier besonders auch durch das württembergische Fürstenhaus geschaffene Kultur nur unterbrechen in ihrem Aufsteigen bis auf den heutigen Tag, da ein Geschlecht erwachsen ist, das in Wissenschaft nnd Kunst die Errungenschaften der Vergangenheit in sich aufsammelnd, tausend Keime vielartigen lichten Lebens für die Ferne der Zukunft verbreitet, wählerisch noch und unstät, aber doch in der Tiefe von Gedanken durchtränkt, welche die Menschheit nach dem Grundgesetze der Welt in noch hellere Bahnen, als in unsere noch vom Nebel des Mittelalters umrauchten, werden fortleiten müssen. Nichts ging verloren. Die untergegangenen Formen steigen wieder empor durch den Geist der Jetztzeit

umgeschmolzen, und doch sanft überhaucht von frühester Erinnerung." Wer möchte diese schönen Dichterworte und Künstlerhoffnungen trüben, wer des Sehers Blick in immer herrlichere Weltverklärung hinaus stören auch nur z. B. mit der Erinnerung an Zeiten, in welchen das Herrlichste, was die Vorfahren geschaffen, auch dem Auge und Gedächtnis der Gebildeten verborgen war und wo es als herrlichster Fortschritt galt, die schönsten Denkmale früherer Kunst zu verstören, zu verbauen, zu verschleudern! Solche Zeiten, in welchen auch die hellsten Augen umnebelt sind, können ja wohl wieder kommen, und der heutige Sammeleifer möchte fast prophetisch auf neue Verwüstung und Verwahrlosung und Verschleuderung hindeuten, welche ja auch von einer, den Umsturz aller geschichtlich gewordenen Gesellschaft und Bildung vorbereitenden neuen Geistesumnebelung ausgehen könnte.

Da hat aber ein kleiner Janssen in einem Blatt für das katholische Volk in jenem „Nebel des Mittelalters" eine den Rückblick „verunstaltende Phrase" gefunden. Als ob das Mittelalter lauter Sonne gewesen und unsere Gegenwart von keiner Spur mittelalterlichen Nebels mehr umraucht wäre. In bekannter Urbanität hat er dann gefragt: „Wer trägt die Nebelkappe? Ist die Gegenwart in ihren eigenen selbständigen Leistungen nicht eine wahre Zwerggestalt gegen das künstlerische Riesentalent des Mittelalters? Und wenn im Neckarkreis die Bildhauerei nur lückenhaft ist, wenn die Malerei und Glasmalerei fehlt, wenn so viele Kirchen zu Grunde gegangen sind, wer anders ist schuld als die sogenannte Reformation, welche die Bilder zerschlagen, die Kirchen profaniert, die Nischen entleert, die Malerei vernichtet, die Glasgemälde verdorben, die Kunst überhaupt so lange verwahrlost hat. . . ." Wir begreifen die Klage aus solchem Munde, daß solch eine Fülle von romanischen und gotischen Kirchen und Türmen besonders im Amt Stuttgart und in den Bezirken Vaihingen, Waiblingen, Weinsberg, die früher katholisch waren, jetzt „protestantischen Zwecken dienen."

Wir gehen hier nicht auf die Frage ein, was die katholische Kirche der „sogenannten Reformation", was man dort der protestantischen Forschung und Wissenschaft — auch im Gebiet der Kunstgeschichte — zu verdanken hat. Es sei auch nicht davon gesprochen, welche Zerstörungen die jesuitische Gegenreformation und Restauration an Leib und Seele des Volkes, an Kunst und Altertum der Lande angerichtet hat. Aber gerade jene Fülle der im Neckarkreise noch vorhandenen herrlichen alten Kunst an und in den „protestantischen Zwecken dienenden" Kirchen — was beweist sie für oder gegen „die sogenannte Reformation?"

Da sind die alten Grabdenkmäler, welche die evangelischen Kirchen „zu beiden Seiten des Neckars, von Köngen bis Kochendorf" noch zieren, in Gemeinschaft mit den im 16. und 17. Jahrhundert hinzugekommenen, welche ein Fortleben der Kunst auf protestantischem Boden bezeugen. Da sind noch die figürlichen Steingebilde an der „protestantischen Zwecken dienenden" Frauenkirche in Eßlingen, an der Stiftskirche in Stuttgart, an der Empore Graf Ulrichs des Vielgeliebten in der Spitalkirche daselbst. Da sind noch die großen, kunstvollen, wie Dr. Paulus mit Recht sagt, herzerquickenden alten Hochaltäre in Mühlhausen, Winnenden, Kleinbottwar, Bönnigheim, Besigheim und der herrlichste von allen, der in der

Kilianskirche zu Heilbronn, von welchem die herrliche Marienfigur nach einer ausgezeichnet gelungenen Photographie von Hofphotograph Schuler inmitten des „Rückblicks" noch einen Platz gefunden hat. Da sind noch, wie Dr. Paulus sagt, „die vielen ergreifenden Kruzifixe vom 13. bis 16. Jahrhundert, die Bilder des gekreuzigten Erlösers, dieser tiefsinnigsten und edelsten Gestalt in der Kunst der Menschheit, welche zeigen, wie auch in schwächeren Kunstzeiten ein solcher höchster Gedanke den Künstler über sein eigenes Sein emporhebt. Welch ein Reichtum geisterfüllten Lebens, verheißungsvoller, schmerzverklärter himmlischer Schönheit ist oftmals ausgegossen über dieses im Tod sich senkende gottmenschliche Haupt!" Da sind noch erhalten die alten Chorstühle in dem „protestantischen Zwecken dienenden" Kloster Maulbronn, in Denkendorf, in der Spitalkirche zu Stuttgart, der Stadtkirche zu Eßlingen, in so manchen Dorfkirchen. Da sind noch erhalten die reizenden Flachschnitzereien in Maulbronn (Bebenhausen, Hirsau), Backnang u. s. w. „Auch in der Renaissancezeit strahlt in der Steinbildnerei von Heilbronn und vor allem von Stuttgart mächtige Kraft aus, wovon noch viele Proben in evangelischen Stadt- und Dorfkirchen in fast unerschöpflichem Reichtum sich finden, bis in den dreißigjährigen Krieg hinein." Wie gerade im Neckarkreis nach der Schlacht bei Nördlingen mit Mord und Brand gegen die Evangelischen gewütet worden ist, läßt sich leider aus der Geschichte nicht wegwaschen. Dafür ist zu der Thatsache, die in unserm Werke (S. 457) kurz bei dem Dorfe Echterdingen im Stuttgarter Amt angeführt ist: „1634 wurden von den Kaiserlichen 244 Häuser niedergebrannt", geistreich und für den Neckarkreis besonders unzutreffend bemerkt, „die Schweden haben es nicht besser gemacht." Ja, hätten die Kaiserlichen es doch besser gemacht als die Schweden! Wer hat sie daran gehindert? Bei dieser Gelegenheit sei auch daran erinnert, daß zu Vaihingen an der Enz (von dessen Leiden, namentlich als 1693 die Mordbrenner des vom Papst sogenannten allerchristlichsten Königs 244 Gebäude samt der Kirche in Asche sinken ließen, die letzte Dezembernummer berichtet hat), nicht wie S. 470 unseres Werkes zu lesen ist, der Chor der Stadtkirche 1618 niedergebrannt, sondern daß nach dem Augenzeugen Val. Andreä an der 1513 neugebauten Kirche der Chor gar nicht ausgebaut worden ist.

Auch von Werken der Malerei ist aus alter Zeit noch manches im Neckarkreis erhalten in den „protestantischen Zwecken dienenden" Klosterkirchen und Dorfkirchen zu Murrhardt und Denkendorf, zu Stetten, Mühlhausen am Neckar, Ehningen, Weiler, Hebsack, Zuffenhausen u. s. w. In Eßlingen entstand noch 1604 ein neuer „protestantischer" Hochaltar für die Dionysiuskirche. „Die sogenannte Reformation" hat uns auch Wand- und Deckenmalereien in Maulbronn, Oberstenfeld, Mundelsheim, Schützingen, Mühlhausen, Plochingen, Nußdorf, Denkendorf, Waiblingen, Lienzingen, Marbach, Eglosheim übrig gelassen, in Köngen neue geschaffen. Für die alten Malereien im Turm zu Gemmrigheim am Neckar, „einem der besten und edelsten Türme des Landes, der in den stolzen Formen des Maulbronner Übergangsstils erbaut" ist, hat der „Rückblick" ebenfalls noch einen Raum gewährt (S. 542). Doch ist es auf S. 550 wohl nur ein Schreibfehler, daß zu Füßen des Weltrichters Maria und Joseph zu sehen sei; es muß

natürlich Johannes der Täufer heißen. Daß aber in dem S. 543 abgebildeten Gemäldeteil nicht bloß Kaiser und Kaiserin, sondern auch ein Bischof und ein Papst von Teufeln geholt und in die Hölle gezogen werden, wie an der Eßlinger Frauenkirche und sonst so oftmals an alten Kirchen zu sehen ist, das zeugt immerhin auch dafür, daß das Mittelalter nicht bloß Nebel war. „Die sogenannte Reformation" aber konnte sich am wenigsten für befugt halten, diese bedeutsamen mittelalterlichen Kirchenbilder zu zerstören.

Einen Anhang zu dem Textbuch bildet die von dem Steinmetzforscher Dekan Klemm bearbeitete sehr dankenswerte Übersicht über die Baumeister und Bildhauer, welche bis ums Jahr 1750 im Neckarkreise thätig waren, unter Beigabe von 108 Meisterzeichen, dann die von Berthold Pfeiffer bearbeitete Zusammenstellung der Baumeister und Bildhauer in Stuttgart und Ludwigsburg im 18. Jahrhundert, sowie der wichtigeren Schriftquellen für Kunst und Altertum im Neckarkreise. Dazu hat Dr. Paulus die Erinnerung gefügt: „Letzte und erste Quelle dieses Buches ist die lebendige Anschauung. Unser Werk möchte die Sehnsucht wecken, den Forscherstab zu ergreifen, um von Thal zu Thal, von Kirche zu Kirche, von Burgen zu Burgen zu pilgern und sich zu ersättigen an dem Anblick (auch am Zeichnen) dieser edelschönen, aus den verschiedensten Zeitläufen aufgespeicherten Kunstgebilde. Bei der außerordentlichen Fülle des Sehenswerten sind alle die vielen Abbildungen (im Textbuch und Atlas) doch nur ein schwacher Bruchteil." Vor lauter Buchquellen wird ja so leicht von unsern Gelehrten übersehen „der rauschende Strom unseres Volkslebens, der breit und tief, vollufrig, schon über zwei Jahrtausende dahinströmt, Götterberge, keltische Waffen, Römerwälle, Alemannengräben, Hohenstaufenburgen, säulengetragene Klöster, gotisch durchbrochene Domtürme und fürstliche Fürstenschlösser abspiegelnd in aller ihrer Herrlichkeit." Also „Komm und siehe!"

Das möchte den Jüngeren auch einer zurufen helfen, welcher vor fünfzig Jahren, auf Grund eigenfüßiger Durchwanderung des Landes, eine erste Übersicht über die hauptsächlichsten alten Denkmale christlicher Architektur und Skulptur im Cotta'schen Kunstblatt 1843 und 1845 gegeben hat. H. M.

Chronik.

Leipzig. Für die Thomaskirche, in welcher einst bei der Leipziger Disputation Luther gepredigt hat, soll durch den Kgl. Hofglasmaler de Bouché in München als Gegenstück zu einem von demselben 1889 ausgeführten Kaiser Wilhelm I.-Fenster ein großes Gustav-Adolf-Fenster gemalt werden. (Doch wohl für ein Seitenfenster, da sich weltgeschichtliche Persönlichkeiten, auch wenn sie für die evangelische Kirche viel gethan haben, doch nicht für Hauptfenster eignen, in welchen nur biblische Gestalten und Geschichten der Gemeinde des Evangeliums vor Augen gestellt werden sollen.)

Verantwortliche Redaktion: Prälat Dr. v. Merz in Stuttgart.
Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

1. März 1893. Fünfunddreißigster Jahrgang. Nr. 3.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Heinrich Merz.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Luthers Verhältnis zu Kunst und Künstlern.

Wir haben im Christl. Kunstblatt zum Lutherjubiläum (November 1883) in dem Aufsatze „Luther und die Kunst" Freunden und Feinden gegenüber sagen zu dürfen und zu sollen geglaubt: „Der große Reformator, der Wiederaufrichter des Evangeliums, der Befreier der Gewissen war kein Verderber, sondern ein Erhalter, ein Befreier und Beförderer der bildenden Kunst, und seine Kirche thut wohl daran, in seinen Fußstapfen auch in diesem Stücke verständnisvoll, thatkräftig und opferfreudig weiterzugehen." Und nachdem wir an- und ausgeführt, was einst Luther für die Kunst gethan, fügten wir noch ein Wort über das an, was die Kunst für Luther gethan hat bis heute.

Heute liegt nun ein Buch vor uns, dessen Verfasser unter der Beschäftigung mit den Kunstmälern Thüringens zu der Frage geführt worden ist, welchen Einfluß auf die Kunst Deutschlands, besonders Mitteldeutschlands, die Reformation

ausgeübt hat.*) Diese Frage sei bisher stets nur einseitig, nie unbefangen beantwortet worden. Um keinen Fehlschluß zu machen, müsse man zur unbeeinflußten Erkenntnis vordringen, daß der ganze Kreis der leitenden Geister Deutschlands in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts auf die bei ihnen herrschenden Kunstanschauungen mit voller Unbefangenheit zu prüfen sei. Darnach werde festzustellen sein, ob und nach welcher Richtung hin die Anschauungen der bedeutenden Männer vorübergehenden oder dauernden, nützlichen oder schädlichen Einfluß gewonnen haben.

Zu diesem Zweck wird aus Luthers lehrenden und auslegenden Schriften, auch aus seinen Predigten das Wenige, das sie enthalten, ausgezogen; mehr wird seinen Briefen und Tischreden entnommen. Und das wird mit zum Teil wertvollen kritischen Bemerkungen sowie mit Anführungen aus dem weitschichtigen Schrifttum über Luthers Leben und Wirken beleuchtet. Ganz kurz abgethan sind die einzelnen Äußerungen und Überlieferungen von Luther über Ton- und Dichtkunst, als deren Kenner und Meister er ja allgemein anerkannt ist. Weitläufiger werden Luthers Äußerungen in Bezug auf kunstgewerbliche Erzeugnisse, Becher, Ringe u. dergl. vorgeführt. Das Ergebnis ist, daß sich nirgends etwas finden läßt, was für seinen Geschmack und sein Urteil auf diesem Gebiete zeugen könnte. In allen Predigten oder Auslegungen zum Alten oder Neuen Testament sei nirgends eine Andeutung eigenen kunstgewerblichen Verständnisses.

Gegenüber der Meinung, Luther könnte laut seinen brieflichen Äußerungen über die Nützlichkeit des Drechselns am Ende selbst als ein Kunstdrechsler zu begrüßen sein, stellt H. Lehfeldt geradezu in Abrede, daß Luther selber habe das Drechseln lernen wollen, als er in dem Briefe an den Augustiner Wenzeslaus Link, der als Prior und Professor in Wittenberg und als Prior in Nürnberg sein vertrauter Freund war, im Jahr 1525 um Sendung von Werkzeugen zum Drechseln bat. Das sei nur geschehen zu Gunsten seines armen, einfältigen Dieners Wolfgang Seeberger. Er selbst habe nur auch vom Drechseln eine eigene Anschauung gewinnen wollen. Allein Luther hat wirklich in den bedrohlichen Zeiten der „himmlischen Propheten" und des Bauernkrieges daran gedacht, mit seinem Wolf das Drechseln zu erlernen und auszuüben, um zur Not davon das tägliche Brot zu verdienen.

Die Baukunst, sagt H. Lehfeldt weiterhin, erscheint in Luthers Reden und Schriften fast wie ein leeres Blatt. Überall sei auch in solchen Dingen Luther wohl der Mann, der für praktische Erfordernisse, aber nicht für Künstlerisches Augen hatte. Derselbe Nützlichkeitssinn allein habe ihn beseelt bei seinen biblischen Studien sowie gegenüber den Kunstdenkmälern der Vergangenheit. Wenn er bei Tisch von dem redete, was er auf seinen Reisen in Deutschland, was er in Italien und in Rom gesehen, habe er dabei nie das Künstlerische oder Kunstgeschichtliche im Auge, sondern nur eine Nutzanwendung, einen Nebengedanken über den Wert oder Unwert für das sittlich-religiöse oder für das wissenschaftliche Leben gehabt. Wo er von Bildnissen Lebender handelt, sei wohl sein Genuß ein unbe-

*) Luthers Verhältnis zu Kunst und Künstlern von Paul Lehfeldt. Berlin. Verlag von W. Hertz (Besser'sche Buchhandlung). 1892.

fangener, aber nirgends finde sich ein Ausspruch über die Schönheit oder Häßlichkeit eines Gemäldes oder Bildwerks an sich, nichts über Herstellung, künstlerischen Eindruck, Form, Farben oder sonstiges Wesen der Darstellung. Was Luther einmal von den welschen und flandrischen Malern und wie meisterlich sie die Natur nachahmen, sagt, werde er von irgend einem Kenner gehört und in sich aufgenommen, aber nicht auf Grund eigener ernstlicher Studien an italienischen oder niederländischen Bildern gesagt haben. Im Grund habe er die Kunst nur als untergeordneten Dilettantismus aufgefaßt; alle Künste und Wissenschaften seien ihm unwichtig gegenüber den höchsten geistigen Gütern, der Religion, gewesen. Das beweise Luthers Wort: „Juristen, Medici, Artisten vexieren uns Theologen, dazu auch die Bauern. Aber wenn's ans Treffen geht, so muß allein Theologia helfen." Hier hat Luther jedoch sicherlich unter Artisten nicht die Künstler, sondern die Männer der Artistenfakultät, die Meister der freien Künste (artes liberales), des Trivium, Grammatik, Arithmetik und Geometrie und des Quadrivium, Musik, Astronomie, Dialektik und Rethorik gemeint. Im übrigen kann und wird der eifrigste Künstler und Kunstliebhaber, falls er wirklich Christ ist, wenn es an ein Treffen in Not und Tod geht, nach dem Einen, was not ist, greifen, ohne darum der Kunst einen Abbruch zu thun, so gut als Michelangelo schließlich an „die gekreuzigte Liebe", nicht bloß an die gemalte, sich hielt laut seinen ergreifenden Sonetten.

Nach H. Lehfeldt hat Luther auch in seinem Verkehr mit Dürer und Kranach nicht viel künstlerische Bildung und Belehrung gewonnen. Von Dürer spreche er lediglich wie einer, der mehr auf den Menschen selbst sieht und die Kunstübung vom Standpunkt des fernstehenden Gelehrten und Predigers betrachtet. Ja nicht einmal eine Andeutung sei irgendwo zu finden, wie Luther sich zu seinem eigenen von Kranach gemalten Bildnisse verhalten habe. — Natürlich, hätte Luther irgend ein Urteil über sie gehabt oder ausgesprochen, so müßte es irgendwo schwarz auf weiß zu lesen sein? Weil das aber nicht ist, so hat auch Luther sicherlich nie gewußt, ob das Bildnis recht oder schlecht getroffen und gemalt sei?

Was bei dieser Gelegenheit über Kranach's langsamen, aber entschiedenen Bruch mit der katholischen Heiligenmalerei seit 1527 von H. Lehfeldt bemerkt wird, ist gewiß richtig. Und wenn Kranach, als er frei und treu seinem Kurfürsten in die Gefangenschaft nachfolgte (1550), auch noch für Personen aus der Umgebung des Kaisers Karl V Heiligenbilder malte, so ist das nur zu Gunsten seines Herrn geschehen. Übrigens wäre er von Luther, der die Heiligen als Vorbilder christlichen Lebens, Glaubens, Liebens und Duldens schätzte und schätzen hieß, nie gehindert worden, solche erbauliche Heiligenbilder zu malen. Den Bilderstürmern entgegen hat der Reformator es ja stark betont, daß nur die abgöttische, d. h. von Gott und Christus ablenkende Heiligenverehrung zu bekämpfen, die künstlerische Darstellung heiliger und biblischer Personen und Vorgänge an sich nicht zu beanstanden, ja zu empfehlen sei. „Wollte Gott", ruft er im Jahre 1524 den bilderstürmenden „himmlischen Propheten" zu, „ich könnte die Herrn und Reichen dahin bereden, daß sie die ganze Bibel inwendig und auswendig an den Häusern für jedermanns Augen malen ließen; das wäre ein christlich Werk."...

„Ein Gemälde bringt mehr Besserung, denn Ärgernis, so es ehrbarlich, künstlich und wohl gemacht ist.“ Das bewegt doch auch Herrn Lehfeldt zu dem Zugeständnis: „War Luther auch nicht selber kunstverständig, so besaß er doch ein reges Gefühl für die Macht der bildlichen Darstellung.“ Ja, sagen wir, wollte Gott, daß unseres Luthers offenes Aug für Wert und Wichtigkeit biblischer Bilder in Kirche, Schule und Haus allen unsern Theologen, alt- oder neu- oder gar nicht lutherischen, zu teil würde! Nur zu viele gehen jahraus jahrein vor den alten oder neuen Gemälden und Gebilden an Kanzel und Altar, Wand und Decke, Säule und Brüstung ihrer Kirche vorüber, ohne sie nur wahrzunehmen, geschweige sie zu schätzen und ihren Gemeinden und Schülern zu erklären.

Das eigentliche Künstlerauge freilich, das selbständige Kunsturteil und Kunstverständnis ist besondere Gabe von oben. Kunstwissenschaft und Kunststudium ist auch heute nicht jedes Gebildeten Sache. So war der Bauern- und Bergmannssohn von Möra von Hause aus wohl für Ton- und Dichtkunst begabt, aber weniger für die bildenden Künste, während der formgewandte Sohn des Waffenschmieds in Bretten mit eigener Hand flüchtige Vorzeichnungen zu Bibelbildern dem Meister Kranach darbieten konnte laut seinem Brief an Johann Stigel vom 26. September 1544 (Corpus Reformatorum V, 557). Wer aber wird Herrn Lehfeldt glauben, daß ein Luther bei seinem Gevatter Kranach gar nichts in Beziehung auf Kunsturteil und Kunstverständnis gelernt habe?

Daß die Holzschnitte zu Luthers Bibelübersetzung fälschlich dem Kranach oder seiner Werkstatt zugeschrieben werden, ist wohl sicher. Die Holzschnitte zur Offenbarung (1522) sind für Kranachs Kunst selbst ohne Bedeutung. Die zur Lotter'schen Bibel von 1524 sind aus Kranachs Werkstatt hervorgegangen. Einige spätere Bilder, wie das schöne Golgathabild, sind wohl nach Kranachs Vorzeichnung geschnitten; aber die meisten lehnen sich an Dürer an und haben nichts besonders Protestantisches, sagt H. Lehfeldt mit Recht. Hören wir nun, was er weiter über die Thätigkeit des Malers Kranach unter dem Einfluß Luthers anführt. Einen solchen nimmt er an für die gegen das Papsttum gerichteten Bilderreihen, welche Kranachs Gepräge tragen: Das Leiden Christi und Antichristi, welches 1521 mit einem von Melanchthon geschriebenen Text ausgegangen ist und die Demut Christi dem Hochmut des Papstes gegenüber in den Grenzen des guten Geschmacks veranschaulicht. Darüber, ob und in wie weit dieses Werk von Luther beeinflußt ist, läßt sich nichts sagen. Zu dem nach einem Meister W in Kranachs Werkstatt geschnittenen, einen Menschen und einen Esel in Einem vorstellenden Zerrbild von 1523, hat Luther allerdings mit Melanchthon den Namen Papstesel erfunden und einen scharfgesalzenen Text geschrieben, wie auch zu dem „Mondkalb“.. „Das Papsttum mit seinen Gliedern“, das mit einer heftigen Vorrede Luthers 1526 erschien, soll nach Schuchardt nicht von Kranach, sondern von Dürers Schüler, Hans Sebald Beham, gezeichnet sein, welcher Luthern persönlich fremd blieb, also nicht von ihm unmittelbar beeinflußt sein konnte. Am schärfsten und ärgsten ist das Büchlein: „Wider das Papsttum“, welches im Jahr 1545, ein Jahr vor Luthers Tod, von Wittenberg ausging. Den Laien, welche nicht lesen konnten, sollte „des Antichrists Wesen und Gräuel“

vorgebildet werden in viel scharfen Gemälden, welche Luther von Kranach „abreißen", d. h. zeichnen ließ. In Beziehung auf ein besonders anstößiges Bild der Geburt des Papstes schrieb Luther am 3. Juni 1545 an einen dasselbe verurteilenden Freund: „Meister Lukas ist ein grober Maler. Er hätte das weibliche Geschlecht schonen sollen und andere, des Papstes würdige, wenn auch mehr diabolische Figuren malen können." Am 15. Juni schrieb er unter heftigen Steinschmerzen und Todesgedanken: „Ich will dafür sorgen, wenn ich noch lebe, daß Lukas der Maler das unanständige Bild in ein anständigeres umwandle." Es wurde nicht geändert, und noch im Anfang seines Todesjahrs (1546) freute sich Luther, daß er seinen bittersten und gefährlichsten Feind, Paul III., den Förderer des Jesuitenordens, den Einberufer des Trienter Konzils „mit den bösen Bildern sehr erzürnt" habe. Daß Kranachs eigene Hand an den Bildern, wie diese uns erhalten sind, Anteil gehabt habe, mag immerhin bezweifelt werden; aber, wenn sie auch nur von seinen Gesellen ausgeführt sind, so geschah es doch unter seinen Augen und nicht ohne seinen Beifall, vielleicht nach seinen Angaben und Handrissen. Herr Lehfeldt möchte nun aber unter dem groben Maler Lukas einen anderen als Kranach den älteren verstanden wissen, um diesen ganz von allem Anteil an den anstößigen Bildern frei erklären zu können. Doch Luther konnte nur von seinem Lukas Kranach, nicht von einem sonst ganz unbekannten und ungenannten „Maler Lukas" reden. H. Lehfeldt läßt es auch schließlich dahingestellt sein, wer der Maler gewesen sei und will nur festgestellt haben, daß in der Holzschnittfolge von 1545 im Verhältnis zu den früheren Holzschnitten gleicher Richtung eine starke Einwirkung Luthers auf die künstlerische Darstellung zu merken, diese aber für das Künstlerische keine glückliche gewesen sei. Indes, woher wüßte H. Lehfeldt, daß Luther selbst dem Maler die Anleitung zu den Bildern bis ins Einzelne gegeben habe, nicht bloß die allgemeine leitende Idee, daß daher für die Art der Darstellung der Maler Lukas nicht allein verantwortlich sei? Soweit wir den alten Kranach kennen, hat es ihm gar nicht an Derbheit und an Haß des Papstes gefehlt und war er ganz selbst der Mann, auch im 77. Jahre das Äußerste in diesem Stücke zu leisten. Der Sohn des fränkischen Kranach war mit dem Sohn Thüringens stamm- und geistesverwandt genug, um dessen Sinn ohne weiteres zu treffen, wenn er seinen „groben Sachsen" von damals und seinen „tollen Deutschen" den „alt bösen Feind" als Spottgeburt darstellen zu sollen glaubte. Übrigens, wenn der alte Luther in seinem Ingrimm gegen seinen und seines Evangeliums Verfolger wirklich den ersten Gedanken zu einem so groben Bilde gehabt und dem Maler eingegeben hätte — was folgte daraus?

Wie weit nun weiter die im Dienste der Reformation gemalten erbaulichen Bilder Kranachs, welche den neuen Gedankeninhalt der evangelischen Glaubenslehre ausdrücken und verbreiten sollten, von Luther beeinflußt zu nennen sind? Schon 1518 hat Kranach die Gedenktafel des 1490 gestorbenen Arztes und Notars Schmidburg gemalt, die jetzt eine der Perlen des Leipziger Museums ist. Wenn H. Lehfeldt annimmt, das Bild möchte, obgleich die Jahreszahl 1518 daraufsteht, erst 1520 vollendet sein, weil Luthers Sermon von den guten

Werken, der den Sohn des Verstorbenen, den Kanzler Schmidburg so begeisterte, daß er Luther 160 Gulden vermachte, erst 1519 erschien, so meinen wir, Kranach und der Besteller des Bildes, der Kanzler Schmidburg, konnte schon 1518 hinreichend — von Luther belehrt sein, daß nicht die guten Werke selig machen, sondern nur der Glaube an den Gekreuzigten, auf den im Gemälde der am Bette des Sterbenden stehende Geistliche hindeutet, während der Gestorbene darüber sich bereits gerettet in jugendlicher Reinheit und Schöne erhebt. Was Kranach später in verschiedenen Gemälden, welche sich jetzt in Prag, Gotha, Königsberg, Weimar, München, Nürnberg, Schneeberg befinden, nach Luthers Lehre von Sünde und Erlösung, Gesetz und Gnade zu volkstümlicher Anschauung gebracht hat, mit eigener Hand oder mit Hilfe seiner Gesellen, hat allerdings mehr lehrhaften als künstlerischen Wert und hinterläßt trotz einzelner Schönheiten einen trockenen, schweren Eindruck. Dagegen hebt auch H. Lehfeldt das große Altarbild hervor, das erst nach Kranachs Tod 1555 in der Stadtkirche zu Weimar aufgestellt wurde, und worin Christus als Überwinder von Tod und Sünde und Teufel, und der Maler selbst vom Blutstrahl aus der Seitenwunde des Gekreuzigten getroffener Erlöster dargestellt ist. Mit Recht nennt H. Lehfeldt das auch die vollendetste Schöpfung, das eigentliche Meisterwerk Kranachs, in dem Luther treu und wahr gemalt, seine Lehre vollkommen in die Sprache der Kunst übersetzt ist. Wenn nun das der siebzigjährige Meister ganz im Geist und Sinn Luthers malen konnte, so kann der Einfluß des Reformators auf seine Kunst wahrlich kein unglücklicher genannt werden. Was hätte auch die deutsche Malerei des 16. Jahrhunderts gehindert, in solchen Wegen des alten Kranach weiter zu gehen und sich zu einer „protestantischen Kunstblüte" zu entfalten?

Warum ging die Kunst seit Kranachs Tod auf Abwege und darin unter? An sich, giebt H. Lehfeldt zu, sei daran die Reformation nicht schuld gewesen; die Schuld sei in der Unkenntnis der Kunstgesetze begründet und von ihr seien Luther und die Reformation so wenig freizusprechen als die anderen Gelehrten jener Zeit.

Gefährlich für wirkliche Kunst seien die verfehlten Forderungen geworden, welche die Herren an sie stellten. Ein falscher Wahn und bloßes kunstgeschichtliches Gerede sei, daß im Mittelalter die bildende Kunst ganz in kirchlichem Dienste gestanden und erst von der Renaissance daraus befreit worden sei. Nein, zumal in Deutschland sei höhere Bildung und Anregung künstlerischer Gedanken nur in der Geistlichkeit gewesen; deren Auffassung vom Heiligen aber sei im Mittelalter kindlich und volksmäßig gewesen, so daß der Künstler die heiligen Vorgänge und Sinnbilder ohne weiteres in die Sprache der Kunst übertragen konnte. In gewissem Sinn könne man sogar sagen: „Im Mittelalter stand das kirchliche Leben unter *künstlerischen* Einflüssen, stand das religiöse Ausdenken und Weiterbilden im Dienste der *Kunst*." Im Verlaufe des Mittelalters aber kam das gelehrte Grübeln und Denken über das Inhaltliche als Gegensatz zur äußeren Form hinzu. Dazu machte die Renaissance die künstlerischen Hilfsmittel, Form und Farbe, Anordnung und Bewegung zum künstlerischen Selbstzweck und Genuß, den gewählten Vorgang nur zum *Anlaß* dazu, zum Motiv, während im Mittel-

alter alles nur dazu diente, den gewählten Vorgang selbst dem Beschauer deutlich zu machen. In Italien waren die humanistischen Gelehrten und Geistlichen hinreichend klug und künstlerisch gebildet, um den Künstlern nur solchen Inhalt zuzumuten, den jeder in seiner Art künstlerisch verwerten konnte. In Deutschland aber haben die vornehmen Herren, die anmaßlichen Gelehrten, die Theologen sich mit den Kunstgesetzen in Zwiespalt gesetzt und gefordert, die Kunst soll dem Schriftstellertum dienstbar sein und unter Umständen den vom Leben abgezogenen und abgewandten Gedanken folgen, schwer verständliche Allegorien, leere und nüchterne Sinnbilder zeichnen. Die irregeleitete Kunst habe denn, was in einer Zeitfolge geschah, im gleichen Raum darzustellen, was gut in kleineren Rahmen ginge, in großen zu verderben, überhaupt die künstlerischen Mittel zu verwechseln gelernt. Diese Fehler seien aus dem Druck entstanden, den die maßgebenden, beziehungsweise anmaßenden deutschen Gelehrten und Theologen des sechzehnten Jahrhunderts auf den Inhalt der Malerei und Bildhauerei ausübten. Am Verlangen nach Darstellung des Undarstellbaren, an der Verwechslung des großen Gemäldes mit der des Textes bedürftigen Illustration und am Herabdrücken der Illustration zum schematischen Beiwerk sei die Kunst im Lauf des sechzehnten Jahrhunderts untergegangen, also einerseits an dem Kunstunverstand, andererseits an der Kunstanmaßung der deutschen Gelehrten und Theologen. Luther, der Bauernsohn, der Student, der Mönch, der Professor, der Prediger, der in Haus und Umgang, in Muße und Verschönerung des Alltagslebens, in Ernst und Scherz so sehr den hochgebildeten, aber schlicht gebliebenen Landpfarrer erkennen läßt, den überall der Inhalt jeder Sache, nirgends die Form, das Äußerliche, beschäftigt und der alles auf Gottes Gabe, Dienst und Ehre bezieht, — der geistesmächtige Luther, der des Verständnisses der Kunstmittel, der Kunstgesetze und Kunstgrenzen so ganz entbehrte, habe „auf den näheren Kreis der sächsischen und thüringischen Künstler einen so mächtigen wie gefährlichen Einfluß gehabt; denn er zwang dieselben, die Grenzen der Kunst zu überschreiten, und trieb sie auf falsche Bahnen. Kranach zwar war noch feinfühlig und unbefangen genug, um die Klippen der aus Kunstdilettantismus hervorgegangenen Forderungen zum Teil noch zu umschiffen, aber bereits seine Schüler und Nachfolger scheiterten an ihnen in ihrer Kunst.

So Herr Lehfeldt im Anschluß an eine Äußerung über Kranach von Bode im Jahrbuch der k. preußischen Kunstsammlungen 1883, S. 150. Aber war denn die deutsche Kunst nur auf Kranach und seinen Kreis beschränkt? H. Lehfeldt antwortet: „Auch nach Dürers, Holbeins und Kranachs Tod fehlte es nicht an wirklichen Talenten; nur dadurch, daß sie sich dem an sie gestellten Verlangen nach gelehrten Anspielungen und Sinnbildern, deutungsbedürftigen Motiven und kahlen Allegorien und Emblemen nicht entziehen konnten, verloren sie Geschmack, Freude und Kunst. Selbst die bestechenden Leistungen der sogenannten Kleinmeister nährten in gebildeten und ungebildeten Kreisen die falsche Auffassung, welche selbständiges Gemälde und Illustration verwechselte.“ Aber wo und wie wäre ein solcher Höllenzwang von Luther und anderen Gelehrten auf die Kunst nachweisbar, wo und wie auch nur ein solcher moralischer Druck auf die Künstler?

H. Lehfeldt vergißt nicht den Einfluß der Spätrenaissance zu erwähnen, aber er sieht in ihr nur Verschlimmerung des Übels, das die von oben her aus den gebildeten Gesellschaftsklassen eingebrochene Geschmacklosigkeit schon angerichtet hatte. Daß deutsche Bildnerei sich länger als die Malerei auf ihrer Höhe erhalten und manches Grabmal noch geschaffen hat, das hervorragende Schönheit und einfache Gestaltung zeigt, ehe sie in kahle Allegorien und verknöchertes Emblematenwesen versank, giebt er zu. Aber warum konnte sich die Malerei nicht länger auf der Höhe halten? Warum konnte in Deutschland nicht an den Faden angeknüpft werden, den Kranach in seinen Bildern der Ehebrecherin oder der Kindersegnung gesponnen hatte? Warum konnte das kleine Holland eine Zufluchtstätte religiöser Kunst nach Ausscheidung der Heiligen und Legenden sein und ein Rembrandt den barmherzigen Samariter und die Arbeiter im Weinberg malen? „Nicht in der Reformation und den aus ihr gezogenen Lehren oder Einschränkungen lag die Schuld am Niedergang der Kunst in Deutschland; ein Unglück war, daß Luther und die Gelehrten ein zu geringes Verständnis für die Kunst und ihre Forderungen hatten. Das hängt nicht mit ihrer Sache, nur mit ihrer Person zusammen." Hängt es wohl auch damit zusammen, daß Holbein „für die großen, von seiner eigenen Kunst eingegebenen Gedanken keinen Boden mehr in Deutschland fand"? War in dem reformierten Holland nicht dieselbe Gelahrtheit und Lehrhaftigkeit zu Hause, wie in dem lutherischen Deutschland? Noch mehr: wie war's mit der Kunst im katholisch gebliebenen Deutschland bestellt? Nein, da muß tiefer und weiter gegraben werden, um den Grund zu finden. H. Lehfeldt erklärt es als über den Rahmen seiner Betrachtung hinausgehend, festzustellen, „wie das ganze Geistesleben und die Kultur überhaupt aus der frischen lutherischen Strömung nach dem schmalkaldischen Krieg und dem Tridentiner Konzil in trockener Pedanterie verlief und der Boden in Deutschland immer unfruchtbarer wurde, bis der dreißigjährige Krieg als Abschluß dieses Verlaufs, durchaus nicht aber als Beginn der Unkultur und Kunstlosigkeit eintrat."

Aber wie? Luther, der nichts von Kunstgesetz und Kunstgeschichte verstanden und einmal einem Maler zu etwas Unschönem geraten hätte, soll der erste Sündenbock für die Kunst eines ganzen Zeitalters sein, welches einen so ungeheuern Umschwung durchzumachen, ein so übles moralisches und politisches Erbe aus der seit so lange nach Reformation der Kirche an Haupt und Gliedern rufenden Zeit zu übernehmen, die tiefsten Glaubens- und Geisteskämpfe auszukämpfen, den Schlangenwindungen landesherrlicher, kaiserlicher und päpstlicher Selbstsucht zum Versuchsfeld zu dienen, die schmalkaldischen Kriegsnöten und die Segnungen des neuen Jesuitenordens zu genießen, die „wiedergeborenen" römischen Götter und Helden, an denen die Kunst nur etwa die nackten Beine dem Volke verständlich zu machen wußte, zu verdauen hatte? Die Kirche wenigstens der lutherischen Reformation hat auch, nachdem die gestifteten Heiligenbilder und was daran falscher Gottesdienst war, aus Kirche und Haus wohl oder übel entfernt waren, das ganze große Gebiet der christlichen, der biblischen Kunst pflegen lassen wie im Holzschnitt und Kupferstich, so in Bildern und Denkmälern ohne Zahl bis ins abgelegenste Kirchlein hinaus. So hat es nicht einmal an

Arbeit und Verdienst gefehlt für die Künstler, die jedenfalls nicht gezwungen waren, kahle Allegorien und Embleme zu machen, und, wenn sie innerlich Kraft und Beruf zu echt Künstlerischem hatten, es hätten machen dürfen wie jedes rechte Licht, das unter den Scheffel gestellt einfach den Scheffel durchbrennt.

Also einige Staffeln tiefer hinab in die Zeit vor und nach Luthers Tod! Und wenn wir noch weiter ganz in die Tiefe stiegen und uns erinnerten, daß das deutsche Volk überhaupt eigentlich kein Kunstvolk ist, wie etwa das griechische, italische, französische, daß es immer auswärts seine Lehrmeister suchte, in Flandern, in Italien, in Frankreich, daß der noch gut katholische Großhändler Heller in Frankfurt mit Albrecht Dürer um das bestellte Altarwerk elend feilschte, daß der Rat in Nürnberg bei seinem berühmtesten Künstler nichts bestellte und dessen größte Kunstleistung sich schenken ließ, daß bis zum heutigen Tag Kunstverständnis, Kunstsinn, Kunstbedarf, Kunstkauf kein wurzelhaftes Gewächs auf deutschem Boden ist, weshalb auch Konrad Lange in Königsberg soeben erst ein ganzes Buch über die dringende Notwendigkeit einer künstlerischen Erziehung der deutschen Jugend schreiben mußte! H. M.

Die bildliche Darstellung des Glaubensbekenntnisses.

Von E. Wernicke. (Fortsetzung.)

Mit meiner Bemerkung in der letzten Nummer über das Ulmer Chorgestühl habe ich, wie ich nachträglich ersehe, eine kleine Eule nach Athen getragen. Herr Stadtpfarrer Dr. R. Pfleiderer hat in seinem mir überaus freundlich mitgeteilten, vortrefflichen Büchlein über das Münster in Ulm, welches mir leider bisher noch nicht in die Hände gekommen war, bereits auf Steinhövel als einen von denen, deren gelehrten Beirat Syrlin benutzt habe, hingewiesen und das Vorkommen der beiden ärztlichen Heiligen Kosmas und Damianus als auf besondern Dankesstiftungen von Privatpersonen beruhend erwähnt. Ich sehe freilich die Sache noch beträchtlich anders an. Es sind eben nicht nur Kosmas und Damianus, sondern auch noch Lucia und Ottilia und der ebenfalls als Arzt bezeichnete Lukas, und diese auffällige Fülle von ärztlichen Heiligen scheint mir doch noch etwas mehr zu bedeuten als nur „Votivbilder von Privaten“. Vollends der Ansicht, daß der ganze geistige Plan dieses Chorgestühls aus dem eigenen schöpferischen Genie des Syrlin hervorgegangen sei, vermag ich schlechterdings nicht beizustimmen. Herr Pfl. sagt S. 60: „Die Idee des Kunstwerks entspringt und gestaltet sich immer in des Künstlers Geist und Phantasie; die läßt er sich nicht vorschreiben oder zuschneiden, die ist sein Eigentum; auch hier Syrlins.“ Nach meiner Kenntnis von der Weise des Kunstschaffens jener Zeit glaube ich jedoch, die damals den Auftrag gebenden „Pfleger“ der Kirche würden den Schreiner Syrlin völlig verständnislos angesehen haben, wenn er ihnen etwa mit solchen, damals noch nicht modernen Künstlerideen gekommen wäre.*)

*) Vergl. auch Chr. Kunstblatt 1890 S. 157, wo neben anderen Bemerkungen für eine zweite verbesserte Auflage des trefflichen Münsterführers auch gesagt ist, es thue dem Ruhme Syrlins als Künstler keinen Eintrag, wenn wir ihm bloß das Künstlerische, nicht das Theologische an dem großen Werke, sein Latein und seine Dogmatik aber lediglich einem Ulmer Gelehrten zuschreiben. D. H.

Was sodann noch im besonderen die litterarischen Quellen der Sibyllendarstellungen betrifft, so liegt scheinbar die Annahme außerordentlich nahe, diejenige für die Rathausbilder zu Goslar in jenem geistlichen Schauspiele vom Sündenfall zu suchen, das vielleicht von einem nach Einbeck gehörigen Arnoldus Immessen gedichtet und von O. Schönemann 1855 nach einer Handschrift der Wolfenbütteler Bibliothek herausgegeben ist, als deren Vollender sich ein Johannes Bokenem nennt, welcher in Urkunden 1491—1508 als Altarist des Klosters Frankenberg in Goslar vorkommt. Die Annahme scheint um so näher zu liegen, als in diesem Schauspiel in einem langen, nach der Weise jener Volksspiele mit manchen komischen Einfällen und Scenen durchsetzten Akte die sämtlichen Sibyllen mit den Propheten, einer Einladung Salomos folgend, an dessen Hofe zu einer sehr gründlichen Beratung über die Erlösung Adams und der verdammten Menschheit zusammentreten. Indessen gerade dieserhalb wird man an diese Quelle nicht denken dürfen, denn die Propheten an der Decke des Rathaussaales und ihre Sprüche weichen von denen des Spiels vollständig ab, während die Sibyllensprüche in der Hauptsache untereinander übereinstimmen, aber auch mit Schedel und dem Volksbuche. Faßt man übrigens den gesamten Gehalt dieser Rathausmalereien ins Auge, so erscheint es doch als unmöglich, in den namenlosen Königsgestalten, welche mit den Sibyllen gepaart sind, diejenigen römischer oder deutscher Kaiser zu erkennen, und es bleibt kaum etwas anderes übrig, als sie für die Vorfahren der Maria zu halten. —

Von diesen Nebenwegen zum eigentlichen Gegenstande dieser Mitteilungen zurückkehrend, komme ich zu einer dritten Weise der Darstellungen des Glaubensbekenntnisses, welche die Reihenfolge der Apostel zugleich als Blutzeugen der von ihnen vertretenen Glaubenssätze zur Anschauung bringt. Hiervon habe ich früher nur ein einziges Beispiel besprechen können, nämlich die zuerst 1539 gedruckte Holzschnittfolge des Lukas Kranach. Inzwischen ist ein sehr viel älteres zu Tage gekommen. Es sind das die seit 1889 aufgedeckten Wandmalereien an den dem Mittelschiffe und den Zwischenweiten zugekehrten Flächen der viereckigen Arkadenpfeiler der Jakobikirche zu Lübeck — Gemälde von hervorragendem Kunstwerte, die bei der Dunkelheit, welche bis jetzt noch die Baugeschichte dieser Kirche umhüllt, nicht mit Sicherheit einem bestimmten Zeitpunkte zugewiesen werden können, aber meiner Ueberzeugung nach noch dem 14. Jahrhundert angehören, und sich leider in einem so überaus traurigen Zustande der Verstümmelung und Verwüstung befinden, daß aus den vorhandenen Resten das Ganze sich nicht einmal in der Phantasie mit genügender Sicherheit herstellen läßt. In die Reihenfolge der Apostel sind hier allerhand andere Gegenstände unregelmäßig eingemischt; noch erkennbar z. B. eine Muttergottes, eine heilige Anna selbdritt, ein heiliger Christoph, der auferstehende Heiland u. a. m. Die Darstellungen des Glaubensbekenntnisses nehmen jedesmal eine ganze Pfeilerfläche bis etwa zur Augenhöhe über dem Fußboden herunter ein. Oben stehen unter einfachen frühgotischen Wimpergen die Einzelfiguren der Apostel in etwa doppelter Lebensgröße, ohne Beizeichen, alle von sehr edler Zeichnung, mit mannigfachen ausdrucksvollen Gebärden auf ihr sehr großes Spruchband zeigend, auf dem ihr Satz in

Majuskelbuchstaben steht. Darunter befindet sich dann in einem etwa quadratischen Felde in kleineren Figuren der Märtyrertod des Apostels. Deutlich erkennbar an der gesamten Erscheinung seiner Figur und an der Art seiner Hinrichtung — Kreuzigung mit nach unten gekehrtem Haupte — ist Petrus, obgleich der Spruch auf seinem Schriftbande gänzlich verloschen ist. Außerdem Matthäus an seinem, in der Mehrzahl der Denkmäler nach Augustins sermo 240 ihm beigelegten, übrigens dem einzigen in dieser Reihe vollständig erhaltenen Spruche: credo sanctam ecclesiam catholicam communionem sanctorum, und an seiner Todesart, nämlich der Ermordung mit dem Schwerte am Altare. Auch der Schlußapostel ist noch ziemlich erkennbar und trägt von seinem Spruche noch deutlich den Rest et vit (am aeternam), sein Todesbild ist aber gänzlich zerstört. Sehr merkwürdig ist, daß am östlichsten Pfeilerpaare, dem Mittelschiffe zugewandt, sich zuerst die beiden Johannes, der Evangelist südlich und der Täufer nördlich gegenüberstehen, und letzterem erst Petrus auf der der Zwischenweite zugekehrten Pfeilerfläche folgt.

Vorderhand befinden sich diese Malereien noch in dem Zustande, wie sie aufgedeckt worden sind. Für die Dauer werden sie, da derselbe für den Gottesdienst entschieden störend ist, nicht so bleiben können und wohl auf die eine oder andere Weise wieder zugedeckt werden müssen, da die künstlerisch und archäologisch vollkommen entsprechende Wiederherstellung und Ergänzung eine Aufgabe von kaum zu überwindender Schwierigkeit sein dürfte. Leider ist es mir nicht möglich, wie ich gewünscht hätte, eine Nachbildung des am besten erhaltenen Matthäusbildes in Holzschnitt hier beizufügen, da die Aufnahme einer genügend deutlichen Photographie zur Vorlage dafür an Ort und Stelle sich als unthunlich herausgestellt hat. Da aber alle diese Mitteilungen in unserem Blatte doch nur unter dem Gesichtspunkte an ihrem Platze sind, ob und welche Anregungen für das Kunstschaffen unserer gegenwärtigen evangelischen Kirche aus solchen Denkmälern der Vergangenheit erwachsen können, so darf ich hier wohl die Bemerkung anknüpfen, daß, falls eine Darstellung des Glaubensbekenntnisses zur künstlerischen Erbauung der Gemeinde von neuem in Angriff genommen werden sollte, von dieser Weise, nämlich die Apostel als Blutzeugen des Glaubens darzustellen, Abstand zu nehmen sein dürfte. Es giebt ja freilich bei uns zur Zeit eine, so sich auch nennende, religiöse Kunst, welche, dem christlichen Glauben innerlich völlig entfremdet, doch immer noch biblische und christliche Gegenstände darstellt, grade so wie sie das auch mit Gegenständen der klassischen Mythologie thut, nämlich als mehr oder weniger schöne und sinnvolle Mythe, Fabel und Dichtung. Und daß aus solchem Geiste heraus doch niemals Kunstwerke geschaffen werden können, die ein wahrhaft gläubiges Christengemüt zu befriedigen und zu erbauen vermöchten, mag in diesem Zusammenhange unerörtert bleiben. Aber die Forderung ist sicherlich an eine wahrhaft evangelische kirchliche Kunst zu stellen, daß sie keinerlei Fabeln und müßige Erfindungen, sondern schlechterdings nur lautere Wahrheit zur Darstellung bringe, Wahrheit der göttlichen Heilsthaten der biblischen Geschichte, Wahrheit der Heils- und Lebenskräfte des Evangeliums in der Geschichte der christlichen Kirche, Wahrheit der christlichen Heilshoffnung in der

zukünftigen Welt; welche letztere sie ja freilich nur in Zeichen und Bildern von dem, was kein Auge gesehen hat, zur Anschauung bringen kann. Nun hätte es gewiß etwas sehr Ansprechendes, die Apostel als bis in den Tod getreue Zeugen der von ihnen verkündigten Heilswahrheit zur Erbauung und Nacheiferung vor Augen zu stellen. Aber leider befinden wir uns damit bei den meisten von ihnen nicht auf dem Boden der gesicherten geschichtlichen Wahrheit, sondern, wie selbst die katholischen Heiligen-Lexika zugestehen, nur auf dem der Sage und Legendenerfindung. Und was für welcher zum Teil!

Es mag verstattet sein, dies hier an der vorher erwähnten mittelalterlichen Legende von dem Tode des Matthäus ausführlicher darzulegen, die wahrscheinlich doch den meisten Lesern dieses Blattes völlig unbekannt sein wird. Sie läuft nach der maßgebenden legenda aurea des 1298 gestorbenen Dominikaners Jacobus a Voragine — von der ein Ordensgenosse des Verfassers selbst gesagt hat: „Der Mann, der das geschrieben, hat ein Herz von Eisen, einen Mund von Blei und jedenfalls einen allzuwenig ernsthaften und verständigen Sinn gehabt“ — folgendermaßen: Matthäus kommt mit der Predigt des Evangeliums schließlich nach Äthiopien und findet bei dem von Philippus getauften Kämmerer der Königin Kandace gastliche Aufnahme. Bald regt sich die Erbitterung der heidnischen Magier über seine Erfolge, und sie hetzen schließlich zwei Drachen gegen ihn, die aus Nase und Mund schwefliges Feuer ausspeien und damit töten, was ihnen in den Weg kommt. Auf das Kreuzeszeichen des Apostels sinken die Ungeheuer jedoch zu seinen Füßen in Todesschlaf, nachher aber wachen sie auf sein Machtwort wieder auf und machen sich ohne jemand zu beschädigen davon — daher wird Matthäus zuweilen mit zwei Drachen abgebildet. Nachdem er auch noch den Sohn des Königs vom Tode erweckt hat, erläßt der dankbare König ein Edikt, infolge dessen alles Volk mit Gold- und Silbergeschenken und anderen Opfern kommt, um dem Apostel wie einem Gotte zu opfern. Er weist das aber ähnlich wie Paulus zu Lystra ab, erbaut vielmehr mit den dargebrachten Schätzen eine große Kirche, die in dreißig Tagen fertig wird — daher er auch zuweilen wie Thomas mit dem Winkelmaß dargestellt wird — und in der er dann 33 Jahre lang des Bischofsamtes waltet. Der König und seine Gemahlin bekehren sich dann auch, ihre Tochter Iphigenie aber, die sich dem Herrn geweiht hat, wird von dem Apostel an die Spitze eines Klosters von mehr als zweihundert heiligen Jungfrauen gestellt. Nach dem Tode des Königs begehrt jedoch dessen Nachfolger Hirtakus die Iphigenie zum Weibe und verspricht dem Apostel die Hälfte seines Königreiches, wenn er die Jungfrau seinen Wünschen geneigt stimmen wolle. Der Apostel thut, als ginge er darauf ein, lädt den König und die Iphigenie mit ihren sämtlichen Jungfrauen auf den nächsten Sonntag zum Gottesdienst in die Kirche, und hält dort eine große Predigt darüber, was für ein köstliches Gut die Ehe sei, so daß der König hocherfreut bereits laut seinen Beifall zu erkennen giebt. Dann aber fährt der Apostel auf einmal fort: „Ist denn die Ehe ein so köstliches Gut, so wisset ihr Anwesenden alle, daß, wenn der Verlobten des Königs einer seiner Knechte sich bemächtigen wollte, er sich nicht nur der Majestätsbeleidigung schuldig machen,

sondern den Tod verdienen würde, nicht weil er eine Ehe geschlossen, sondern weil er, die Braut des Königs nehmend, deren Ehe gebrochen haben würde. Wie wirst denn also auch Du, o König, der Du weißt, daß Iphigenie des ewigen Königs Braut geworden und mit dem heiligen Schleier geweiht ist, dem Allmächtigen seine Braut wegnehmen und Dir durch die Ehe verbinden dürfen?" Darüber gerät der König in unsinnige Wut, geht von dannen und schickt einen Spion, der, nachdem das Meßopfer vorüber ist, den mit betend zum Himmel erhobenen Händen am Altare stehenden Apostel vom Rücken her mit dem Schwerte durchbohrt — trotzdem wird Matthäus in der Regel nicht mit dem Schwerte, sondern mit einer Hellebarde oder Lanze als Zeichen seines Märtyrertodes dargestellt. Das empörte Volk will den Palast des Königs in Brand stecken, wird aber durch die Priester und Diakonen davon zurückgehalten. Dagegen läßt der König rings um das Kloster Feuer anlegen, um die Iphigenie mit ihren sämtlichen Nonnen zu verbrennen. Durch eine Erscheinung des Apostels wird jedoch das Feuer von ihnen abgewendet, ergreift vielmehr den Palast des Königs und verwandelt ihn in Asche, so daß nur der König und sein einziger Sohn mit dem Leben davon kommen. Letzteren ergreift ein Dämon, von dem getrieben er sich an das Grab des Apostels flüchtet. Der König aber wird von einem schimpflichen Aussatz befallen, den niemand heilen kann, so daß er verzweiflungsvoll sich selbst mit dem Schwerte entleibt. So die Legende. Ich denke, jedes Gefühl für evangelische Wahrheit und Schicklichkeit wird sich ohne weiteres von der Darstellung eines solchen Wustes von unwürdiger, halbkindischer Wundersucht und Verherrlichung der Möncherei mit Widerwillen abwenden. Ich gestehe aber, daß ich aus demselben Grunde, so sehr ich die Denkmäler der alten kirchlichen Kunst mit liebevollem Verständnis zu erforschen beflissen bin, doch gegen die gewöhnliche Darstellung der Apostel mit ihren überlieferten Beizeichen in Neuschöpfungen evangelischer Kunst ernstliche Bedenken trage. Diese Beizeichen beziehen sich doch mit Ausnahme der Schlüssel des Petrus und des Schwertes des Paulus alle auf die zum größten Teile fabelhaften Legenden von dem Tode der Apostel. Die alte Kirche hat sich bis weit hinein in das deutsche Mittelalter ohne sie beholfen, und was sollen sie uns? Was sollen überhaupt Zeichen und Sinnbilder unserem evangelischen Volke zur Erbauung dienen, der alles in der Kirche dienen soll, wenn es dieselben nicht versteht und auch gar nicht zu verstehen braucht, wenn man, um sie ihm verständlich zu machen, sich erst weitläufig Mühe geben muß, will man sich aber die Mühe geben, ihm sagen muß, daß es sich dabei um oft recht thörichte und unwürdige Fabeleien handelt — „ungeistliche und altvettelische Fabeln", wie 1 Timoth. 4 V. 7 geschrieben steht?

In welche seltsame Gesellschaft die biblische Wahrheit oft in der mittelalterlichen Kunst gekommen ist, mag auch eine ganz einzigartige Darstellung des Glaubensbekenntnisses veranschaulichen. Man hat in Deutschland einige Beispiele der eigentümlichen sinnbildlichen Darstellung der Maria als Thron Salomos, über welche ich mich hier begnügen muß, auf Ottes Handbuch [5] I S. 509 f. und auf die grundlegende Abhandlung von F. Piper in von Zahns Jahrbüchern V, 97 ff. zu verweisen. Hier erscheinen auf den sechs Stufen des Thrones nach

1 Könige 10 V. 20 jederseits sechs Löwen, bald, wie auf dem Wandgemälde der Neuwerker Kirche zu Goslar, in militärischer Einförmigkeit aufmarschiert, bald aber, und zwar in den meisten Fällen, in einer beinahe scherzhaft wirkenden, recht eigentlichen „Katzbalgerei" begriffen. Diese zwölf Löwen mögen am eigentlichen Throne Salomos die zwölf Stämme Israels verbildlicht haben. Die mittelalterliche Sinnbildnerei deutet sie aber auf die zwölf Apostel, und auf dem Westfälischen Tafelgemälde im Christlichen Museum der Universität zu Berlin, das Piper seiner Erörterung hauptsächlich zum Grunde gelegt hat, und das er in den Anfang des vierzehnten Jahrhunderts setzt, das aber eher dem Spätmittelalter angehören dürfte, erscheinen sie in deutlichster Ausgesprochenheit als solche. Denn hier tragen die Löwen Spruchbänder nicht nur mit den Namen der Apostel, sondern auch mit den lateinischen Sätzen des Glaubensbekenntnisses, wenn auch zum Teil in abgekürzter Form. Und zwar stehen sie sich nicht, wie sonst wohl in ähnlichen Fällen die Apostel, zu beiden Seiten des Mittelbildes abwechselnd rechts und links gegenüber, sondern die Reihe beginnt auf der untersten Stufe zur Rechten der Maria und endet auf der untersten zu ihrer Linken, in der Reihenfolge der Apostel und in der Zuteilung ihrer Sprüche ebenfalls dem augustinischen sermo 240 folgend, nur daß Johannes dem Andreas vorangestellt ist. Man sieht hier, wie die mittelalterliche Kirche doch alles und jedes zur Verherrlichung der Maria in Dienst zu nehmen wußte. Wie man den ganzen Psalter zu einem Marienpsalter umgedichtet und so mit Abbildungen versehen hat, so muß hier auch das apostolische Glaubensbekenntnis auf den Stufen ihres Thrones sich ausbreiten. Denn an sich ist sie ja freilich in dieser Darstellung nur als Thron des himmlischen Salomo, Christus, gedacht, in Wirklichkeit aber läuft die ganze Darstellung doch lediglich auf ihre Verherrlichung hinaus. Merkwürdig genug, daß trotzdem ein so hervorragender Liturgiker wie Johann Beleth im 146. Kapitel von dem Fest ihrer Empfängnis schreiben konnte: aliqui interdum celebrarunt et adhuc fortassis celebrant, sed authenticum et approbatum non est; immo enimvero prohibendum potius esse videtur. In peccato namque concepta fuit (einige haben es zeitweilig gefeiert und feiern es vielleicht noch, aber es ist weder authentisch noch kirchlich genehmigt; ja fürwahr es scheint vielmehr verboten werden zu müssen. Denn sie ist in Sünden empfangen gewesen). Ich besitze ein Exemplar vom Rationale des Durandus in der Ausgabe Venedig 1568, welcher der Beleth angehängt ist. Das früher der Karthause zu Buxheim gehörige Exemplar ist so völlig untadelhaft erhalten, daß es eine wahre Augenweide für einen Bücherliebhaber ist — nur ein dicker schwarzer Tintenstrich ist darin, und mit dem hat ein entrüsteter Karthäusermönch jene Stelle des Beleth durchstrichen, so daß sie nur noch mit äußerster Mühe entziffert werden kann. Die heutzutage offiziell gewordene Berichtigung der Geschichte nach Maßgabe des ultramontanen Dogmas ist also auch früher schon privatim in aller Stille von kindlichen Gemütern geübt worden.

(Schluß folgt.)

Zur Baukunde der Gotik.*)

Im Christlichen Kunstblatt Jahrgang 1875 Nr. 7 ist auf das damals in zweiter unveränderter Auflage erschienene letzte Werk des Meisters G. Ungewitter hingewiesen worden als auf eine für die deutsche Baukunst hochbedeutsame Arbeit. Dieselbe hat, wenn auch naturgemäß wegen ihrer Eigenart und ihres Umfanges, langsam innerhalb der letzten 16 Jahre ihren Weg zu den im Geiste des Mittelalters, d. h. der Kunstformen desselben, Schaffenden gefunden. Durch diese letzteren hat das Lehrbuch, wie die Entwicklung der deutschen Kirchenbaukunst überall erfreulicherweise zeigt, neben den sonstigen äußeren und inneren Förderungen des richtigen Verständnisses, segensreich gewirkt. Während dieser Zeit, zu welcher noch die Jahre von der ersten zur zweiten unveränderten Auflage zu rechnen sind, also von 1864 bis heute, haben einerseits die Forschungen und deren Verwertung auf dem Gebiete der mittelalterlichen Kunst, andererseits die wissenschaftlich-theoretischen Untersuchungen der Graphostatik so bedeutende Fortschritte gemacht, daß eine Neubearbeitung des Ungewitter'schen Lehrbuches mit diesen Errungenschaften notwendig geworden ist; um so mehr, da die Darstellungen Ungewitters von den aus Material und Konstruktion hervorgehenden Kräften und Gegenkräften vorwiegend empirischer Natur sind. Schon bei der früheren Besprechung in diesem Blatt, 1875, war auf die sehr erwünschte Umarbeitung nach dieser Richtung hin, hingewiesen. Es galt aber bei dieser schwierigen Aufgabe sowohl das Altbewährte, fortdauernd Giltige zu benützen und dieses durch Zeichnungen und Text formaler Art zu ergänzen, als auch ganz neue Darlegungen und Anschauungen, besonders über Widerlagsdruck, Stützwerk, Spannungen, Stärke von Wänden, Pfeilern und Strebepfeilern, Dachlast und Winddruck zu entwickeln.

Herr Prof. Mohrmann hat hinsichtlich des ersten Punktes, des Altbewährten, mit der größten Pietät gegen den verewigten Meister gehandelt, indem der gesamte Text wörtlich übernommen ist. Das Neueingefügte, und hieraus ist fast die zweite Hälfte des Ganzen gebildet, zeigt sich entweder als etwas Ergänzendes in Anmerkungen zum Ungewitter'schen Text oder als etwas ganz Selbständiges. Auf diese Weise hat die Darstellung des Gewölbes, welche gewissermaßen den geschichtlichen Anfangs- und Ausgangspunkt der Neubearbeitung bildet, im Gegensatz zu derjenigen der formalen Profilbildungen, Maßwerke u. s. w. durch Ungewitter, eine wesentliche Bereicherung erfahren. Der Abschnitt über die Entwicklung der Wölbekunst von den Römern bis zur Gotik bietet viel Interessantes. Bei der Aufriß-Entwicklung der Türme ist die Ausbildung der letzteren von der altchristlichen bis zur gotischen Zeit hinzugefügt worden und im Schlußabschnitt über die dekorative Malerei hat, neben den ganz unverändert gelassenen Dar-

*) Lehrbuch der gotischen Konstruktionen von G. Ungewitter. 3. Aufl. Neu bearbeitet von K. Mohrmann, Professor am baltischen Polytechnikum zu Riga (jetzt an der königl. technischen Hochschule Hannover). Leipzig: T. O. Weigel Nachfolger (Chr. Herm. Tauchnitz) 1891/92. 663 Seiten Text mit 1507 Abbildungen.

legungen Ungewitters über die farbige Ausstattung des Innern, die so sehr wichtige Technik der Malerei im Mittelalter ihren Platz gefunden. Daneben aber sind die Berechnungen und Tabellen bei sämtlichen wichtigen, konstruktiven Teilen des christlichen Bauwerks vom frei und kühn gespannten Strebebogen bis zu den Fenstermaßwerken mit ihren Sturmstangen, die auftretenden Kräfte und die erforderlichen Gegenkräfte allgemein verständlich entwickelt. Hiebei hat der bisher gänzlich vernachlässigte Winddruck auf überraschende Weise eine wissenschaftlich begründete, bedeutsame Stellung in dem konstruktiven Aufbau erhalten und dessen Untersuchung zu wichtigen Resultaten, auch für die formale Entwicklung, geführt. Unterstützt werden alle diese Bereicherungen des Ungewitter'schen Werkes durch die Vermehrung der Abbildungen um ungefähr 600 neue, welche teils dem Text, teils den Tafeln einverleibt sind. Während aber letztere in den früheren Auflagen einen selbständigen Atlas mit großformatigen, losen Blättern bildeten, finden wir jetzt die Tafeln in Buchform neben dem Text eingeheftet. Dieses, sowie der Umstand, daß auf den Tafeln die Herkunft des Dargestellten in Ortsnamen direkt geboten ist, erleichtert wesentlich das Studium des Lehrbuches.

Möchte dieses hervorragende Werk gewissenhafter und andauernder Forschungen über die gotischen Konstruktionen in der neuen Gestalt von den weitesten Kreisen freudig begrüßt und dankbar benützt werden, als wertvolles Vermächtnis des leider! zu früh verewigten Meisters und als Neuschöpfung eines Lehrers, von dem die deutsche Kunst und Wissenschaft weitere, ausgezeichnete Förderungen erhoffen darf. H. Steindorff.

Chronik.

Berlin. Die K. Gemäldesammlung ist durch ihren Vorstand, Dr. W. Bode, jüngst in den Besitz eines großen Hauptwerkes von Albrecht Dürer, das Bild der Maria mit dem Jesuskinde, gekommen, welches der größte deutsche Meister während seines Aufenthalts in Venedig im Jahre 1506 gemalt hat. Die Anordnung der Figuren stimmt fast genau mit dem Mittelstück des Rosenkranzfestes, welches Dürer ebenfalls in Venedig in sieben Monaten für die Rosenkranzbrüderschaft der deutschen Kaufleute daselbst so schön ausgeführt hat, daß selbst seine Feinde und Neider gestehen mußten, sie hätten nie schönere Farben gesehen. (Dieses zuerst in der Bartholomäuskirche zu Venedig aufgestellte Altargemälde brachte später Kaiser Rudolf II. in die Prager Sammlung und daraus kam sie in das Kloster Strahow, wo es im Jahre 1841 übel und später noch einmal so übel „restauriert" wurde.) Das wieder erstandene Marienbild kam aus Sonderbesitz in Schottland in die deutsche Reichshauptstadt, welche ja auch die Perle des ehemaligen nürnberger Sonderbesitzes, das Bildnis des alten Holzschuher, aus der Merkelschen Sammlung erworben hat.

München. Der Streit der Alten und der Neuen in der hiesigen Künstlerschaft ist noch immer nicht geschlichtet. Wie einst die Unzufriedenen in Rom eine secessio in montem sacrum, einen Auszug auf den heiligen Berg veranstaltet haben, so suchen jetzt die neuen „Secessionisten" von der Isar sich für ihre Werke einen heiligen Berg an der Spree.

Verantwortliche Redaktion: Prälat Dr. v. Merz in Stuttgart.
Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

1. April 1893. Fünfunddreißigster Jahrgang. Nr. 4.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Heinrich Merz.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

„Es ist vollbracht!“ *)

Das ist die letzte Zeichnung eines frommen Jünglings, welcher aus dem rauhen Rußland nach dem weinumrankten Stuttgart kam, um daselbst seine Gaben für die Kunst auszubilden. Aber nur den Unterricht im Zeichnen konnte der fleißige Jüngling vollenden. Dann rief der Herr ihn aus der irdischen Schule in die himmlische Vollendung.

Johannes Starck, geboren den 3/15. September 1862 in Riga, war der zweite Sohn des evangelisch-lutherischen Pastors R. Starck an der dortigen Martinskirche. Er besuchte das Gymnasium und wollte sich dem Studium der Theologie widmen. Aber die Ärzte widerrieten ihm im Herbst 1881 wegen

*) Auf die verwichene Passionszeit kam dem Christl. Kunstblatt aus väterlicher Hand das rührend schlichte Leidensbild eines früh Vollendeten zu, das dieser unserer eigentlichen Osternummer voranstehen möge. D. R.

beginnender Tuberkulose noch den nächsten Winter in Rußland zuzubringen und drangen auf einen Aufenthalt im Süden. Da zu gleicher Zeit der Vater wegen Kränklichkeit sein Amt niederlegen mußte, so zog die ganze Familie für einen Winter nach Bordighera und da hier keine Heilung erfolgte, wurde der zweite Winter in Nervi zugebracht. Hier war die sonnendurchleuchtete und farbenreiche Natur Italiens die unerschöpfliche Lehrmeisterin des eifrigen Zeichners und Malers.

Im Herbst 1883 zogen die Eltern nach Stuttgart und Starck begann seine Studien auf der Königlichen Kunstschule unter der freundlichen Leitung



des H. Professor Grünenwald. Im Frühling 1885 erhielt er die silberne Denkmünze für gezeichnete Kompositionen (Christnacht, Christus und Ahasverus u. s. w.), sowie für Landschaftsstudien. Doch die tückische Krankheit schritt unaufhaltsam weiter und warf ihn schon zuweilen auf das Schmerzenslager. Es war am Karfreitag 1885. Die ernsten Glocken der ehrwürdigen Stiftskirche riefen zum Gottesdienst. Aber der Schwerleidende durfte nicht in die kalte Luft hinaus, und seine treue Mutter pflegte sein. Plötzlich ergriff er sein Skizzenbuch, nahm den Stift zur Hand und entwarf dieses Bild seines Heilandes. Das tiefe Leiden und die heilige Geduld leuchtet aus dem Antlitz des am Kreuz

Erblaßten, aber auch sein eigenes Leid hat der fromme Jüngling hineingezeichnet; denn alle seine Schmerzen, seine zerstörten Hoffnungen, seine bangen Sorgen hat er auf den Barmherzigen und Allmächtigen gelegt, zu dem er oftmals betend und flehend aufschaute.

Seine letzten Tage verlebte Starck in dem romantischen Schwarzwaldbad Liebenzell, wohin er auf sein Verlangen aus dem heißen Stuttgart von seinen Eltern gebracht wurde. — In steter Hoffnung der Genesung, dankbar für jede Erquickung, rufend zu Gott dem Erbarmer, erlag er am 1. Juli der Krankheit. Am Sonntag darauf wurde er unter dem Geläute der Glocken und dem Gesange der Schulkinder auf dem hochgelegenen Friedhof neben der Kirche in das Grab gesenkt, über welchem die Grabschrift steht: „Deine Toten werden leben!" (Jesaja 26, 19.)

Zum neuen Dogma im Kirchenbau.

Für eine neue Markuskirche in Chemnitz war im vorigen Jahr ein Wettbewerb ausgeschrieben. Am 15. und 16. Februar dieses Jahres hat das aus den geheimen Räten Haase in Hannover und Otzen in Berlin, sowie dem Baurat Prof. Lipsius in Dresden bestehende Preisgericht seine Entscheidung getroffen. Daß Otzen für die dem neuen Dogma folgenden, besonders für die, an die „Saalkirche" sich anlehnenden Entwürfe eintreten würde, war zu vermuten. Ob er es wirklich gethan und wie sich die beiden anderen Herren dazu verhalten, kann man nun aus dem Ergebnis schließen. Ehe wir uns zu diesem wenden, werfen wir einen nur ganz flüchtigen allgemeinen Überblick auf die Ausstellung der 79 Entwürfe. Beinahe zwei Drittel davon zeigten mehr oder weniger den Einfluß der „Saalkirche" und anderer neumodischen Anlagen. Vor allem mußte es auffallen, daß nur etwa 30 Entwürfe einen wirklichen Chorschluß in Form einer Apsis oder eines halben Vielecks zeigten; die größte Hälfte hatte Altarplätze in rechteckiger Form von weit größerer Breite als Tiefe. — Nur bei etwa 12 Entwürfen sind die Altarplätze genügend beleuchtet. Meist nämlich sind die Nebenräume um den Altarplatz herumgelegt, so daß derselbe oft gar keine, meist aber doch in Höhe von 5 bis 6 Meter über dem Fußboden und zwar sehr oft in Schneesäcken hinter den Dächern der Anbauten halb verdeckte Fenster hat, obschon doch die Erfahrung von derartigen Kirchen lehrt, daß dabei der Altar zu wenig Licht empfängt. Die in kostbarer Glasmosaik ausgeführte Vorderseite des Altars in Plagwitz-Leipzig z. B. kann man bei Tage gar nicht sehen, ja eine auf dem weißen Altartuch liegende Hostie nicht wahrnehmen. Bei andern Kirchen läßt sich das Altarbild nicht erkennen. Jedenfalls wirkt ein solcher Altarplatz nicht evangelisch, sondern katholisch, düster, geheimnisvoll.

Die unter dem Namen Saalkirche begriffene Anordnung bringt es mit sich, daß Seitenemporen im Langhaus ungemein schmal sind und oft nicht einmal so viele Sitze bieten, als ihre Stützen im Erdgeschoß wegnehmen oder doch unbrauchbar für das Sehen machen. Eine andere Art von neumodischen Kirchenanlagen geht dahin, daß der Oberbau einschiffig angelegt ist, wie bei der „Saalkirche," und daß die Seitenschiffe viel niedriger als bei älteren Basilikaanlagen, anschließend an das System der „Saalkirche" nur schmal ($1\frac{1}{2}$ bis 2 Meter breit)

angelegt werden. Werden nun hier, und das war wohl bei einem Dutzend der Entwürfe der Fall, Emporen über diesen Seitenschiffen angelegt, so schrumpfen dieselben zu einer Art von Triforien zusammen, die niedrig sind und, weil der hohe Lichtgaden des Mittelschiffs die Hauptfenster erhalten soll, nun sehr kleine Fenster bekommen und nach dem Innern wenig Aussicht bieten, weil jene Lichtgaden starker Stützen bedürfen. Äußerlich sieht man dann zwei Reihen ganz kleiner Fenster unter jenen innern großen Hauptfenstern; innerlich sind diese Scheinemporen ungemein niedrig, bei mehreren Entwürfen nur 2 bis $2^1/_2$ Meter hoch, bei anderen geradezu durch das Seitenschiffdach abgedeckt, bei einem an der Außenwand nur $1^3/_4$ Meter, nach dem Mittelschiff zu etwa $2^3/_4$ Meter hoch, also einfach unwürdig. Ebenfalls oft kommt vor sehr knappe Bemessung des Raums für die Orgel. Dieser hatte bei manchen Entwürfen nur (für Orgelwerk und Gebläse) $4^1/_2$ bis 5 Meter Breite bei 2 bis $2^1/_2$ Meter Tiefe und 4 bis 6 Meter Höhe, was etwa zureicht, wenn die Kirche 250—300 Sitzplätze enthält, während eine Kirche zu 900 Plätzen, namentlich bei Anordnung einer hohen Vierungskuppel und sonstiger großer Höhe mindestens 6—8 Meter Breite, 3 bis $3^1/_2$ Meter Tiefe für das Werk, und eine Gebläskammer von 28 bis 30 Quadratmeter bedarf. Und hier sind 1200 Sitzplätze verlangt. Manche von den Bewerbern hatten die Orgel so weit in den Turm hintergeschoben, daß dadurch ihre Hörbarkeit noch weiter ganz bedeutend beeinträchtigt werden muß, namentlich für die in den Kreuzarmen Sitzenden.

Bei den Entwürfen, die sich streng an die eigentliche „Saalkirche" ohne Querschiff gehalten, aber auch bei vielen der ziemlich zahlreichen Kreuzkirchen, ist der Raum von der Kanzel bis zu der hintersten Bank 30 und mehr Meter lang, was dann bedingt, daß der Prediger eine ganz außergewöhnlich starke Stimme habe. Fünfundzwanzig Meter ist eigentlich die Grenze. Um diese einhalten zu können, kann man nur bei einer durch Walmsung der Ecken erweiterte Vierung und breiten kurzen Kreuzarmen, sowie ziemlich breiten Seitenschiffen oder bei fast reiner Zentralanlage, jedenfalls aber nur unter weitgehender Ausnützung der Emporen mehr als 900 Sitzplätze beschaffen. Nur einige Bewerber hatten dies voll eingesehen; deren, die es halb eingesehen hatten, waren viele. Ihre Entwürfe bewegten sich, besonders weil sie sich von der neuen Mode nicht loszureißen vermochten, in Varianten des Wiesbadener Entwurfs, der Heiligenkreuzkirche zu Berlin, der dortigen Zions- und Thomaskirche, der Stuttgarter Garnisonkirche u. s. w. Einige hatten sich allerdings losgerissen. Da war ein Entwurf, der sich an S. Lorenzo Maggiore in Mailand anlehnt; fünf hatten die Anordnung von S. Vitale, Brescia, Aachen zu Grunde gelegt; einige hatten zu Gunsten des Sehens und Hörens zur halben Theaterform, zum Fächer und zu anderen Absonderlichkeiten ihre Zuflucht genommen. Drei Entwürfe lehnten sich an die alte Basilika mit erweiterter Kreuzung an, mit breiten ausgiebigen Emporen. Auch zwei Kirchen mit nur zwei Schiffen fanden sich, zum Zeichen, daß die Entwerfer noch keine bestehende zweischiffige Kirche in Bezug auf Hörsamkeit näher untersucht haben.

Daß weder diese noch jene Fächerkirchen und Kirchentheater mit Preisen

bedacht wurden, ist natürlich. Daß aber zu der engeren Wahl nur einer der an S. Vitale anlehnenden Entwürfe, keiner der mit ausgiebigen Emporen ausgestatteten, überhaupt außer dem einen Achteck, kein einziger von der neuen Mode abweichender, eigene Bahnen einschlagender, oder an Älteres anschließender Entwurf Preise erhalten sollte, ist wohl geeignet, selbständig denkende Architekten vom Wettbewerb abzuhalten. Damit würde eine einseitige Richtung immer mehr Macht und Einfluß gewinnen, während man doch meinen möchte, daß individuelle Freiheit in Gestaltung der Anlage den Grundsätzen der evangelischen Kirche mehr entspreche, als Schematismus.

Vom Stil ist absichtlich bei Vorstehendem ganz abgesehen worden. In diesem Betreff beweisen die Arbeiten, daß manche, in Bezug auf den Grundriß der neuen Mode sehr getreuen, den Stil falsch handhabten, andererseits aber auch, daß sowohl mit der Form der Gotik, als selbst mit den Formen der deutschen Renaissance wie des Romanismus, sich ebensowohl sehr gute, recht kirchliche als auch recht unkirchliche Wirkung erreichen läßt. So ergiebt sich im allgemeinen, was wir schon längst wußten, daß die zweckmäßige Anlage wichtiger und schwieriger ist als die stilvolle, gefällige und würdige Ausgestaltung.

Den ersten Preis erhielt ein Entwurf: Ecclesia, in der Hauptsache an Wiesbaden anlehnend, zwar die dortige verkehrte Einsetzung des Innern ins Äußere vermeidend, aber mit dunkel umbautem Chor und einem zu langen Westarme, der nach der Weise der Saalkirche zu schmales Seitenschiff und Emporen hat, die eigentlich nur Verbindungsgänge der großen Kreuzemporen mit den Westemporen sind. Die Orgel steht versteckt im Turm und ist zu klein. Die Schönheit des keine große Hörsamkeit versprechenden Innern würde entschieden, gleich der Hörbarkeit, viel gewinnen durch luftigere, befreiende Verbreiterung der Seitenschiffe und Hellermachung des Chors. Die bauliche Ausbildung zeigt für die Schule Otzens vorbildliche Eigenschaften in der schon rühmlich bekannten gewandten Weise der Herren Abessen und Kroyer gehandhabt. Die zwei andern Entwürfe, welche unter sich gleiche Preise davontrugen: „Chemnitz“ v. Voß in Hamburg und „Soli deo gloria“ von Mühlberg in Berlin haben im Ostbau den flachviereckigen umbauten und verfinsterten Altarplatz, dem sich die Vierung mittels eines in schräger Laibung an ein Theaterproscenium erinnernden Bogens anschließt, der sich im Westen wiederholt, damit die Orgel schmal wird, die bei dem einen im Turm steckt, während die des andern Entwurfs aus einem, minder der gegebenen Lage als dem freien Willen entspringenden Grunde, den Turm nicht in die Mitte, sondern an die Südecke der Westseite setzt. Von allen zur engeren Wahl gelangten Entwürfen hat nicht einer einen hellen, von Anbauten freigehaltenen Altarplatz und genügend großen Orgelraum, nur sehr wenige haben genügende Beleuchtung und weitere freie Raumwirkung. Ein Überblick über diese zur engeren Wahl gekommenen Entwürfe führt zu dem Urteil, daß das Motiv der „Saalkirche“ zwar, wenn es mit Vorsicht, mit sorgfältiger Prüfung verwendet wird, so manchen guten Keim birgt, aber doch nicht geeignet ist zum Schematismus erhoben zu werden, selbst wenn eine solche nötig wäre; daß mit der Einkästelung des Altarplatzes nach Furthbachs Art durch entschiedene Forderung wirklicher Hellig-

keit gebrochen werden muß, und daß die Orgel eine minder stiefmütterliche Behandlung verdient. Das und noch manches andere würde bei Ausschreibung von Wettbewerben vorzuschreiben und zu betonen sein.

Die Frauenkirche zu Dresden.

Unter den Versuchen, für den protestantischen Gottesdienst eine ganz eigene und zureichende Bauart zu erfinden, womit der nüchterne Verstand des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts sich abmühte, ragt sicherlich die an Stelle einer früheren der Maria („Unsrer l. Frauen") geweihte Hauptkirche Dresdens hervor. Auch wer mit dem barocken Baustil, mit der Anlage und Anordnung des Innern, des Stuhlwerks, der Kanzel, des Taufsteins, des Altars und der Orgel nicht einstimmen kann, wird die Kühnheit, die Sorgfalt und das Geschick des Baumeisters bewundern.

Von ganz besonderem Werte ist es für den tiefer mit der Kunst und Geschichte des Kirchenbaues sich Beschäftigenden, zu sehen, auf welchem Wege der Erbauer jener Frauenkirche zu seinem Ziel gekommen ist, wie sein Baugedanke sich entwickelt und welche Kämpfe der Bau gekostet hat. Mit allem Dank ist daher zu begrüßen das neue Werk,*) welches in Wort und Bild die Entstehungsgeschichte der Frauenkirche zu klarer Anschauung bringt auf Grund der wichtigsten Schriftstücke über den Bau, die Originalberechnungen und die vom städtischen Ratsarchiv, von der Kupferstichsammlung des Königs Friedrich August II., von der öffentlichen Bibliothek, von Justizrat Dr. Bähr, vom K. Kupferstichkabinett rc. in Dresden dargebotenen Originalpläne, welche meist bisher unbekannt geblieben waren und von welchen die wichtigsten auf einundzwanzig Lichtdrucktafeln nachgebildet sind. Die zwei ersten Lieferungen bringen den Grundriß des Erdgeschosses zum ersten Entwurf aus des Meisters Hand, der vom griechischen Kreuz ausgeht, dann zum zweiten Entwurf, der vom Viereck ausgeht, und den Grundrißplan zum dritten Entwurf, der den Kreis und das Achteck innerhalb des Grundvierecks zur Vollendung bringt. Dazu kommen Längen- und Diagonalschnitte, auch eine Diagonalansicht des dritten Entwurfs mit der Steinkuppel, endlich eine große, gute perspektivische Innenansicht des Altarhauses in seiner heutigen Gestalt nach einer Originalaufnahme. Da erscheint denn eine erste, auf zwei gewundenen Treppen ersteigbare Bodenerhöhung, aus deren gebogener Brüstung eine Kanzel sich herausbaucht, dann eine zweite Bodenerhöhung mit dem Altar, hinter und über welchem auf einer barocken Wand Moses und Aaron sitzen, Johannes der Täufer und der Apostel Paulus stehen und Christus in Gethsemane betet, korinthische Säulen die Sängerbühne und die bis zur Wölbung hinaufreichende Orgel tragen. Diese zur Zeit früheren Kunstverfalls beliebte Aufstapelung ist das Urbild von Vernünftigkeit und Schönheit, welches man wieder den heutigen Protestanten empfiehlt.

*) Die Frauenkirche zu Dresden. Geschichte ihrer Entstehung von Georg Bährs frühesten Entwürfen an bis zur Vollendung nach dem Tode des Erbauers. Von Johann Ludwig Sponsel Dr. Phil. Direktorial-Assistent am Königl. Kupferstichkabinett zu Dresden. Wilhelm Baensch, Königl. Sächs. Hofverlagsbuchhandlung Dresden, 1893.

Wenn das Verdienst des alten Georg Bähr vornehmlich in dieser Überhebung der Orgelpfeifen, in der Versperrung eines Ausblicks nach dem „Aufgang aus der Höhe" im Morgenglanze hoher Heilsgedanken und Heilsgestalten im Chorfenstergemälde durch Sängerbühne und Orgelprospekt bestünde, so dürfte man der Prosa Sturms und der Nüchternheit Furttenbachs auch in der Dresdener Frauenkirche ein Te Deum singen unter Pauken- und Trommetenschall. Unverkürzt jedoch sei und bleibt auch uns der Preis des Meisters, der diesen wundersamen Zentral- und Steinkuppelbau ausgedacht, ausgerechnet und ausgeführt hat.

Dem Texte entnehmen wir noch kurz einiges über den Meister der Kirche, welche „alle übrigen Bauten überragend und beherrschend dem königlichen Dresden besonderes Gepräge verleiht." Sie war der Mittelpunkt, von dem aus im zehnten Jahrhundert zuerst deutsche Ansiedler im slavischen Elbthale das Christentum verbreiteten, auf ihrem Platze hatte das von jenen erbaute Dorf Dresden seine „unsrer lieben Frauen" geweihte Kirche. Diese diente auch den Bewohnern der im zwölften Jahrhundert von dem meisnischen Markgraf neben dem Dorf gegründeten festen Stadt zur Pfarrkirche und wurde im sechzehnten Jahrhundert samt dem Dorfe in die Stadt einbezogen. Schon im Jahr 1715 war die Kirche ganz baufällig und 1722 mußte das Glockenläuten eingestellt werden. Zu einem neuen, der Größe der Bevölkerung und der Würde der Residenz entsprechenden Kirchenbau hatte der Stadtrat den richtigen Mann in dem „Ratszimmermeister" Georg Bähr, der schon 1708 an der Kirche in Loschwitz sich erprobt hatte. Derselbe war 1666 zu Fürstenwalde bei Lauenstein an der böhmischen Grenze als Sohn eines Leinewebers geboren und 1705 als, wie wir heute sagen würden, Stadtbaurat in Dresden angestellt. Sonst ist von seinem Leben nichts bekannt, und man meinte, er habe nie die Grenzen Sachsens überschritten und seine Baukunst sich aus Büchern und Kupferwerken erworben. Aber H. Sponsel macht es ganz wahrscheinlich, daß Bähr sowohl die Bauten Süddeutschlands und Österreichs, als auch die Zentral- und Kuppelanlagen Oberitaliens und Roms gesehen habe.

Bedeutsam ist aus dem Text auch zu ersehen, wie Bähr gleich anfangs von dem Grundsatze ausgehend, welchen er an den großen Meisterwerken der italienischen Baukunst sich entnommen, stufenweise mit immer größerer Klarheit zu der mathematisch vollkommenen Ausgestaltung seines Planes gelangt ist und welche schweren äußern Hindernisse, wieviel Neid, Eifersucht, Mißtrauen und Unverständnis er zu überwinden hatte, bis er seines Zieles sicher war, ohne jedoch die Vollendung des Baues zu erleben. Hier sei nur noch als Beispiel dessen, was die schönen Lichtdrucktafeln bieten, ein kleines Nachbild des auf der zwanzigsten Tafel des Werks wiedergegebenen, im Königl. Kupferstichkabinett zu Dresden befindlichen Stichs der Diagonalansicht des dritten Entwurfs mit der von dem geschweiften Steindach so edelschön wie kühn sich aufschwingenden Steinkuppel. Was freilich nicht verschwiegen werden kann, ist der uns nun einmal gar nicht heimatlich anmutende, aus Italien geholte Stil, der uns doch gar nicht „protestantisch", vielmehr recht sehr katholisch anspricht. Wir können unmöglich darin „das Ideal eines orga-

nischen Bausystems für das evangelische Gotteshaus" und das höchste Vorbild für diesen sehen. Es wird nie gelingen, das allgemein kirchliche, das evangelische Gefühl zu befriedigen in Nachahmung „der alten Römischen Theatrorum bei Anlegung protestantischer Kirchen", wie sie der Baulehrer Leonhard Christof Sturm in seiner 1717 erschienenen „Anweisung alle Arten von Kirchen wohl anzugeben" verlangt und Bähr in der inneren Anordnung befolgt hat.

Seit wann wäre auch die von August Hermann Franke einerseits und von Voltaire anderseits beherrschte Zeit, jenes Jahrhundert des Pietismus und des Rationalismus eine vorbildliche Blütezeit der bauenden und bildenden Kunst zu nennen? Bähr war schon durch den Bauplatz auf einen Zentralbau hingewiesen. Gewiß war seine Frauenkirche schon im ersten Entwurf „von einer majestätisch harmonischen Raumwirkung." Er mochte wohl in der Kuppelanlage den für die evangelische Kirche erforderlichen Raum gefunden zu haben glauben, er mochte denken, „in der einheitlichen zentralen Wirkung eines Kuppelbaues würden die Bedingungen für den evangelischen Gottesdienst am besten erfüllt." Aber daß auf ihn der als Merkwort über unserem Text stehende 22. und 23. Vers des 115. Psalms anzuwenden wäre: „Der Stein, den die Bauleute verworfen, ist zum Eckstein worden, das ist vom Herrn geschehen und ist ein Wunder vor unsern Augen" — das vermögen wir bei aller Bewunderung Bährs nicht zu unterschreiben.

Aus Dr. Chr. Heinrich Ottes Leben.

Dem verdienstvollen Verfasser des Handbuchs der kirchlichen Kunstarchäologie, des archäologischen Katechismus und Wörterbuchs, der Glockenkunde, dem würdigen Pastor in Fröhden bei Jüterbog, der 44 Jahre lang in derselben Gemeinde und unter demselben Strohdach, bis es samt seinen Büchern und Sammlungen abbrannte, ausgehalten, dem Halle den philosophischen, Berlin den theologischen Doktorhut verehrt hat und der am 12. August 1890 zweiundachtzig Jahre alt in Merseburg gestorben ist, hat das Christl. Kunstblatt wiederholt gehuldigt.

Der ehrenvoll aus seinem Amte entlassene Greis hat sich seine Mußestunden in Merseburg damit verkürzt, daß er seinen Enkeln Erinnerungen aus seinem Leben diktierte. Daraus ist entnommen, was noch zu seinen Lebzeiten veröffentlicht und in unserer Februarnummer 1891 über seine Schulzeit und „wie ich ein Archäolog wurde", mitgeteilt ist. Es fanden sich in seinem Nachlasse noch weitere, ziemlich umfangreiche Aufzeichnungen, und diese „gemütlichen Plaudereien", die er nur für den engsten Familien- und Freundeskreis diktiert hatte, wollten nun seine Söhne, Richard, Dr. med., und Gustav, Ingenieur, auch fernerstehenden Verehrern zugänglich machen in einer besonderen Schrift.*)

Dieselbe unterhält uns mit Erzählungen aus dem Kindes-, Schul- und Musikleben eines Berliner Kindes. Voll ist er des Lobes und Dankes für den Unterricht, den er bei dem vortrefflichen Konsistorialrat Ritschel genossen; heiter erzählt er, welchen Eindruck es auf den Konfirmanden machte, als nach der

---

*) Aus meinem Leben. Von Dr. Chr. Heinr. Otte, weil. Pastor zu Fröhden. Leipzig. Druck und Verlag von Grimmel u. Gröbel. 1893. (Mit dem Bildnis Ottes.)

Beichtrede des würdigen Predigers Stahn die Gemeinde ohne Orgelbegleitung den Vers sang: „Ich armer Mensch, ich armer Sünder", und der Küster als Vorsänger mit Stentorstimme die Worte dazu herausbrachte: „Drum will ich enden mein Geschrei." Heiter auch ist zu lesen, wie der früh verwaist unter Frauen Aufgewachsene und gegen das Rauchen und Schnupfen Eingenommene dennoch später auch Einer geworden ist, den man „selten ohne seine geliebte, theoretisch gehaßte Pfeife sah." Für Theologen zumal anziehend ist, wie er gegen den Willen seiner verwitweten, wenig vermöglichen Mutter Student der Theologie wurde und was er von seinen Lehrern, am meisten von Schleiermacher, der ihm aus tiefen Gewissensnöten „zum freudigen Bekenntnis, Ich danke Gott, durch Jesum Christum unsren Herrn, hindurchdringen half", dann von Neander, Hegel, Ritter in Berlin, von Gesenius, Wegscheider, Marks, Tholuck in Halle, schließlich von seinen Examinatoren in Halle erzählt. Im Pfarr- und Predigtamte fand er reichlichst Gelegenheit, die äußeren und inneren Zustände deutscher Bauerngemeinden auf dem dürren Fläming von ihren Nacht- und Schmutzseiten kennen zu lernen und die völlig verwahrlosten Kirchen und Friedhöfe, in denen er zu dienen hatte, in bessern Stand zu bringen. „Niemand dachte an die bescheidenste Pflege der Gräber; die Grabhügel wurden roh aufgeworfen, oben mit einem Kreuze von ausgestochenem Rasen belegt, weiter bekümmerte man sich nicht darum. Fast täglich vertrieb ich mit meinem Hunde die auf dem Gottesacker wühlenden Schweine, welche durch die lückenhafte Umzäunung unbehinderten Eingang fanden." Vom ländlichen Aberglauben, von der ländlichen Ehrlichkeit werden satte Proben erzählt. „Als ein benachbarter Amtsbruder eine alte Frau auf seinem Acker beim Kleestehlen überraschte, sang sie bei diesem Geschäfte: Wer nur den lieben Gott läßt walten, und sichelte ruhig weiter, begrüßte auch den Pastor, der sein Befremden über diese Vereinigung von Frömmigkeit und Diebstahl nicht unterdrücken konnte, mit den Worten: „Ach, Herr Magister! auf wen soll sich denn der arme Mensch verlassen, als auf den lieben Gott." —

Den Schluß des Buches bilden einige Familienbriefe, in deren letzteren der alte Archäologe „über sein inneres Leben nur sagen kann: mein Geist ist freudig, getrost und fröhlich in Hoffnung".

Orpheus in der altchristlichen Kunst.

Bekannt ist das schöne Deckengemälde in einer Grabkammer des unterirdischen Rom, dessen Mittelbild den thrazischen Sänger Orpheus mit der Leier mitten unter wilden und zahmen Tieren, die seinem Gesange lauschen, darstellt. Wie kommt dieser Heide in eine Christengruft neben Bilder der Lazaruserweckung, des vor den Löwen bewahrten Daniel, des David, der die Schleuder gegen den todbräuenden Goliath schwingt, des aus totem Felsen lebendiges Wasser schlagenden Moses, welche alle auf Todesüberwindung, Auferstehung und ewiges Leben hindeuten? Eine klare Antwort geben weder die alten Kirchenväter noch die neueren Forscher. Das Rätsel beleuchtet neuerdings ein junger Theologe, der sich löblicherweise der christlichen Altertumswissenschaft zugewendet und mit einer

von ernstem Studium und von reicher Belesenheit zeugenden Abhandlung den philosophischen Doktorhut in Leipzig erworben hat.*)

Die altchristliche Kunst hat das Bild des thrazischen Sängers aus der heidnischen fertig herübergenommen im Anschuß an seine Bedeutung auf heidnischem Boden und in Übereinstimmung mit dem Grundgedanken des altchristlichen sinnbildlichen Gräberschmuckes. Dieser sollte die Hoffnung auf Errettung aus Tod und Grab durch die Wundermacht des Herrn versinnbildlichen. Eine kleine Anzahl altchristlicher Bildwerke hat auch den Orpheus nicht als den wilde Tiere durch sein Spiel Bezähmenden, sondern unter zahmen Schafen dargestellt. Das ist eine bewußte Neuschöpfung christlicher Kunst und ein Übergang zu dem Schaf- und Hirtenbild, welches den Verstorbenen als der ewigen Seligkeit teilhaftig bezeichnen sollte. Die Orphischen Mysterien blühten im zweiten Jahrhundert, aus welchen eben die altchristlichen Orpheusbilder stammen. Sie wollten den Glauben an die Unsterblichkeit der Seele dem hoffnungslos seinem Untergang entgegengehenden Heidentum verbürgen. Orpheus, der seine Eurydike aus dem Totenreich zurückholt, galt als ältester Begründer des Unsterblichkeitsglaubens im Heidentum. Die orphischen Geheimlehren vom Zustand nach dem Tode erschienen mit der Christenlehre von Ewigkeit und Seligkeit verwandt. Wäre es nicht denkbar, daß man das Bild des tierbezähmenden Sängers mit Rücksicht auf die mit seinem Namen verknüpfte Verbürgung der Unsterblichkeit beim Übertritt zum Christentum mit hinübernahm? Ging doch auch der Phönix, das heidnische Sinnbild der Unsterblichkeit, in den christlichen Grabbilderkreis herüber. Allerdings ist das Bild des Tierbezähmers in der altheidnischen Kunst nirgends in Beziehung auf Tod und Unsterblichkeit verwendet worden. Aber hat nicht die altchristliche Kunst doch z. B. den Pfau, welchen die Heidenkunst nur als Zierstück, nicht als Sinnbild, brauchte, eben zum Sinnbild der Christenhoffnung verwendet, weil sein Fleisch für unverweslich galt? Warum könnte das Bild des Tierbezähmenden nicht auch zur Darstellung des die Unsterblichkeit verbürgenden Orpheus verwendbar gewesen sein? Sollte und wollte einmal ein altchristlicher Künstler zur Versinnbildlichung des ewigen Lebens die Person des Orpheus wählen, so mußte er sich an das allbekannte Bild desselben anschließen. Der Tierbezähmende wurde dann zur Darstellung des Mystischen verwendet, und Maler wie Beschauer meinten hier an christlicher Grabstätte den Orpheus in einem anderen Sinne als dem, welchen man sonst mit diesem Bilde zu verbinden pflegte.

Dies ist ungefähr der Gedankengang der Abhandlung, welche füglich das altchristliche Grabbild aus den damaligen Zeitgedanken zu erklären sucht. Es war freilich eine Zeit, in welcher das allegorische und sinnbildliche so Darstellen und anders Meinen beliebt war in einer uns nicht mehr zugänglichen Weise. Ein heutiges Auge möchte wohl (wie im Christl. Kunstblatt 1853 S. 41) in der Versammlung der zahmen und wilden Tiere um den leierspielenden Sänger lieber einfach ein Sinnbild des himmlischen Paradiesesfriedens, in welchen die im Herrn Entschlafenen heimgehen dürfen, im Anklang an das bekannte Zukunftsbild

*) Die altchristlichen Orpheusdarstellungen. Von Alfred Heußner. Kassel. Druck von Baier und Lewalter. 1893.

in Jesaia 11, 6 sehen. Aber so „einfältig“ war freilich das altchristliche Auge, Denken und Bilden nicht, und noch vielfältig gelehrte Mühsal wird die Lösung unseres Bilderrätsels kosten.

Murillo.*)

Bartolomé Estéban Murillo (1617—82) der populärste Meister der Schule von Sevilla, hätte schon längst auch in deutscher Sprache ein eigenes Buch verdient, so gut oder noch besser, als mancher Meister zweiten oder dritten Ranges, der seine besondere Darstellung gefunden hat. Zu einer solchen Arbeit aber war sicherlich niemand in gleichem Maße berufen, wie der Verfasser des zweibändigen Werkes über den anderen, ebenso bedeutenden, aber realistischer gerichteten Vertreter derselben Schule, über Velazquez. Es fehlt aber bei Murillo der mannigfaltige persönliche Stoff und der chronologische Rahmen zu einer eigentlichen Lebensbeschreibung. Nur in seiner Jugend hat er seine Vaterstadt Sevilla für einige Jahre verlassen, um in Madrid an seinem Landsmann Velazquez sich heranzubilden, von Rubens und von van Dyck, von Tizian und von Ribera zu lernen, dabei aber „sich selbst zu finden.“ Sein Leben ist dann ungewöhnlich ruhig und gleichmäßig, in rastloser Weiterarbeit und emsigem Schaffen verlaufen. Wechsel des Ortes, Wandlungen des Schicksals, zeitgeschichtliche Beziehungen, Verbindungen mit einem Fürstenhof und dergleichen, das alles fällt bei ihm weg. Auch Aufzeichnungen und Briefe von seiner Hand, die uns einen Blick in sein inneres Leben eröffnen würden, sind nicht vorhanden. Wir vermögen daher ihn fast nur aus seinen Werken kennen zu lernen. Es sind auch noch gegen vierhundert Gemälde von ihm erhalten, aber nur bei wenigen ist die Entstehungszeit überliefert. So bei der Reihe von elf Bildern im Kloster S. Franzisko (1646), die den Ruf des noch jungen Malers begründete, und bei den gegen Ende seiner Laufbahn (1670—76) entstandenen neun biblischen und drei heiligen Bildern in der Kirche des Karidadhospitals, und bei den Werken, welche ursprünglich eine Folge von mehr als zwanzig Gemälden im Kapuzinerkloster bildeten und erst später zum Teil in die Welt zerstreut wurden. Die übrigen Werke hat Justi zumeist nach ihrem Inhalt geordnet: die „Sittenbilder“, die allbekannten Bettlerknaben und Marktmädchen; die „heiligen Kinder“, nämlich Jesus und Johannes und die Engelscharen in den Wolken; die Madonnen, die dem spanischen Volkstum und eigenartiger Wirklichkeit viel näher stehen, als die urbildlichen Schöpfungen Raphaels, und die Lokalfarben nirgends verleugnen; die sogenannten „Conceptionen“, jene Darstellungen der „Allerreinsten“ voll weltvergessener Andacht und seliger Inbrunst; die Christusbilder, die an Zahl und Wert gegen die Marienbilder weit zurückstehen und zwar immer würdig, aber nur in einzelnen Fällen bedeutend und erhaben, wie in der großartigen Vision des heil. Franciscus, den der Heiland mit seiner vom Kreuz gelösten Rechten umfängt. Alle diese Gemälde beschreibt der Verfasser mit einem seltenen Reichtum treffender Ausdrücke und mit feinster Nachempfindung ihrer Eigentümlichkeiten, immer geistreich und scharfsinnig,

*) C. Justi, Murillo. Leipzig, E. A. Seemann. 1892.

manchmal mit etwas zu viel spanischer und anderer Gelehrsamkeit. Seine Worte werden beleuchtet durch drei schöne Kupferlichtbilder und achtundzwanzig vortreffliche Holzschnitte und Zinkätzungen, die sich in dem Quartformat sehr stattlich ausnehmen.

In steter Vergleichung und Abwägung der verschiedenen Darstellungsarten baut er ein ansprechendes Bild von dem Werden und Wirken seines Helden auf und weist überzeugend nach, wie dessen Kunst doch überall, bei den Gestalten aus dem niederen Volksleben wie bei den von Himmelsglanz umflossenen Wesen, im heimatlichen Boden wurzelt. — Ein Schlußkapitel würdigt noch den großen Künstler und den liebenswürdigen Menschen im ganzen. Sein Urteil über den Maler möchten wir folgendermaßen dahin zusammenfassen: Murillo lebt und webt in dem religiösen Gedankenkreis seiner Kirche weit mehr als in der biblischen Welt, die geprüften Heiligenwunder und die Geheimnisse der Marienverehrung, die sinnlich gefärbte Schwärmerei der Gesichte und Entzückungen, die düstere Glut mönchischer Abtötung, der betäubende Weihrauchduft, das alles wird einen Protestanten immer fremdartig anmuten. Ebenso ist es unbestreitbar, daß für dramatisch bewegte Vorgänge und für scharfe Ausprägung sein Talent versagt. Aber in der sicheren Leichtigkeit und beneidenswerten Unerschöpflichkeit des Schaffens, in der Abtönung des Lichtes und im Zauber der Farbe, in der Natürlichkeit und Lebensfülle seiner Gestalten, in der unmittelbaren Frische und hinreißenden Wärme der Empfindung, in der Reinheit seiner Kunst, die bis in den Staub der Erde herabsteigt, aber nirgends in das Gemeine und Häßliche sich verliert, in der kühnen und doch gleichmäßigen Verbindung des Diesseits und Jenseits auf einem Gemälde: mit solchen Vorzügen ist und bleibt Murillo einer der ersten Meister aller Zeiten. F. H.

Gottlob Heinrich Rapp.

Die Württembergischen Vierteljahrshefte für Landesgeschichte erscheinen seit 1892 in neuer Folge, in Verbindung mit dem Verein für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben, dem württembergischen Altertumsverein, dem historischen Verein für das württembergische Franken und dem Sülchgauer Altertumsverein, von der Kommission für württembergische Landesgeschichte herausgegeben und bei W. Kohlhammer in Stuttgart gedruckt. Der erste Jahrgang enthält einen sehr wertvollen Beitrag zur württembergischen Kunst- und Bildungsgeschichte von Bibliothekar Dr. A. Winterlin, welcher in der allgemeinen deutschen Biographie schon so manches Licht auf Kunst und Künstler Schwabens hat fallen lassen. Die neue ebenso gründliche als anziehende Arbeit gilt dem Stuttgarter Kaufmann Gottlob Heinrich Rapp, welcher von 1761 bis 1832 gelebt und in der Zeit von Herzog Karl bis König Wilhelm I. als Künstlerfreund, Kunstschriftsteller und Kunstförderer eine bedeutende Rolle gespielt hat.

Das Christliche Kunstblatt, welches sich insofern als einen Erben des alten Cotta'schen, von Rapp mit einer Reihe schöner Beiträge geschmückten Stuttgarter Kunstblattes betrachten darf, als dieses zuletzt von dem Gründer unseres Blattes,

Grüneisen, herausgegeben worden ist, möchte in Kürze auf das Lebensbild jenes trefflichen Mannes hinweisen, der Göthes, Schillers und Danneckers Freund gewesen ist.

Als Sohn eines angesehenen Tuchhändlers und einer „ungemein gescheiten, sanften und wahrhaft frommen Mutter" wurde er „christlich in strenger alter Zucht erzogen". Zum Dulden und Gehorchen gewöhnt, fügte der Knabe, der schon in seinen frühesten Jahren einen starken Drang und unzweifelhafte Begabung zum Maler hatte, sich dem Willen seines Vaters und trat, nachdem er bis zur Konfirmation das Gymnasium besucht hatte, in das Geschäft als Lehrling, ließ aber durch keine Vorstellung und keine Mißbilligung sich in dem Glauben stören, daß die Künstler doch die glücklichsten Menschen seien. Unter seines Vaters Leitung lernte er tüchtig im Geschäft, und auch sein empfängliches Auge für die Welt aufthun, daheim wie auf Reisen. Daneben übte er sich fleißig im Zeichnen und Malen. Namentlich in Fache der Landschaft hätte er das Zeug zu einem wirklichen Künstler gehabt. Früh und glücklichst verheiratet hielt er nicht bloß sein Geschäft in blühendem Stande, sondern übernahm er auch staatliche Ämter. Unter den Künstlern, mit denen er näher verkehrte, waren die Maler Harper, Wächter und Hetsch, der Kupferstecher Jos. Gotthard Müller. Der Bildhauer Dannecker wurde sein Schwager und mit ihm teilte er vierzig Jahre lang Leiden und Freuden in der Familie und in der Kunst. Jedes neue Werk Danneckers entstand unter gemeinsamer Beratung, in der sich der größere wissenschaftliche Gesichtskreis des feingebildeten Kaufmanns und der geübte künstlerische Takt des Bildhauers einander ergänzten. Durch Dannecker, der schon in der Karlsschule mit Schiller einen Freundschaftsbund geschlossen hatte, wurde Rapp als dritter in den Bund aufgenommen. Durch Schiller kam auch Göthe in Rapps Haus und vertrauten Umgang bei seiner Durchreise nach der Schweiz im Spätsommer 1797. Am Abend des 6. September las Göthe zum Dank für so „manches Gute, Angenehme und Brauchbare", das ihm im Gespräch mit Dannecker und Rapp zu teil geworden, in Rapps Haus (nördlich von der Stiftskirche) den zwei Freunden und ihren Frauen sein neuestes Werk, Hermann und Dorothea, vor. Auch das fünfjährige Töchterlein Rapps war zugegen, die Eltern wollten es aus dem Zimmer entfernen, damit es die Vorlesung nicht störe; Göthe bat, es dazulassen, und, zu den Füßen der Mutter sitzend, hörte das Kind lautlos zu. Als er fertig war, sagte die kleine Schwäbin: „Der Ma soll no meh lese", was den Dichter herzlich freute.

Das Rapp'sche Haus war und blieb ein Mittelpunkt des geistigen und künstlerischen Lebens in Stuttgart, und die bedeutendsten Männer aus nah und fern gingen dort aus und ein. Thätig in den Geschäften wie in den ihm übertragenen Ämtern, anregend in Wort und in Schrift, war er ein unermüdlicher Förderer alles Guten und Schönen, auch des Stuttgarter Schillerdenkmals, bis er im Jahr 1830 das Geschäft ganz seinem Sohne, die Ämter seinem König Wilhelm, der ihn 1821 mit dem Kronorden geehrt hatte, und am 11. März 1832 seinen Geist in die Hand seines Gottes zurückgab. „Schon dem Jüngling hatten ernste Mahnungen in eigener Krankheit und am Totenbette eines Freundes

zu einer Vertiefung der religiösen Gesinnung gedient, welche ihm das ganze Leben hindurch eigen blieb. Sein Christentum war nach den Familienbriefen aus späterer Zeit unberührt vom Rationalismus jener Tage, aber frei von Engherzigkeit."

Meisterwerke der Holzschneidekunst.

Dieses große Sammelwerk aus dem Weber'schen Verlage in Leipzig bietet in den neuesten drei Lieferungen wieder eine größere Anzahl bedeutender Bildwerke dar, vorweg je das Lebensbild eines berühmten Künstlers, nebst andern Bildern von ihm oder Nachbildungen anderer älterer und neuerer Kunstwerke. Die 172. Lieferung schildert einen der fruchtbarsten und volkstümlichsten Meister der Antwerpener „vlämischen" Schule, David Teniers den Jüngern; die 173. einen Hauptmann der Bologneser Schule, Guido Reni (1535—1642) und sein Selbstbildnis in den Uffizien zu Florenz in rechtem Gegensatz zu seinem allbekannten Ecce homo. Die 174. Lieferung enthält das prächtige Selbstbildnis des wackern Lukas Kranach und dessen Holzschnittbild Luthers als Junker Jörg, dazu das mindere Bild Luthers von L. Kranach dem Jüngeren aus dem späten Jahre 1562; ferner Luther im Kreise seiner Familie, die Laute spielend, nach dem Gemälde von Spangenberg in Leipzig, eine größte und schönste Abbildung der erneuerten Schloßkirche in Wittenberg nach der Zeichnung Straßbergers, das Innere des Kölner Doms, ein prächtiges Doppelblatt, die vier Evangelisten für Glasgemälde in das südliche Seitenschiff des Kölner Domes von J. A. Fischer, das Denkmal Hutten-Sickingens aus der Cauer'schen Werkstätte, auch eine Abbildung des Gemäldes von O. D. v. Richter: die Leiche Theodor Körners und das Kriegerdenkmal im Berliner Garnisonskirchhof von J. Bonse, endlich die große Fischerberatung auf Rügen nach dem Gemälde von W. Zimmer. Fast lauter wertvolle Bilder und preiswürdige Leistungen des neuen deutschen Holzschnittes um den geringen Preis von 1 ℳ für die Lieferung.

Aus dem 18. Jahresbericht des Vereins für kirchliche Kunst im Königreich Sachsen.

Der Verein für kirchliche Kunst in Sachsen hat im Jahr 1892 durch seine Sachverständigen, HH. Architekten Quentin, Reuter, Schramm, siebzehn Kirchen besichtigen und beraten lassen, auch auf Wunsch des Ev. luther. Landeskonservatoriums die Herstellung eines größeren Altarbildes für die Kirche zu Waltersdorf durch den Geschichtsmaler Thomas vermittelt. Bis zum 1. Oktober hat er 132 neue Mitglieder, darunter 106 Kirchenvorstände, gewonnen. Zu bedauern hat er es immer noch, daß seine Beratung und Mitwirkung nicht mehr als geschehen, in Anspruch genommen wird. Zwar hat die gesteigerte Thätigkeit auf dem Gebiete des Kirchenbaues eine Reihe tüchtiger Namen auch in weiteren Kreisen bekannt werden lassen, so daß es einer Gemeinde, die vor einem Kirchenbau steht, jetzt leichter ist, selbst zu ermitteln, an wen sie sich wegen eines kirchlich gehaltenen und den heutigen Anforderungen entsprechenden Entwurfs zu

wenden hat. Aber wie notwendig wäre immerhin noch für weitere Kreise die Beratung und Mitwirkung eines so ganz selbstlos auf die Förderung kirchlicher Kunst und auf die Unterstützung der Gemeinden mit Rat und That gerichteten Vereins. Das mag unter anderem mit der Thatsache belegt werden, daß gelegentlich des Umbaues einer sächsischen Kirche ein alter Altaraufbau mit Gemälden von einem gewissen Wert ohne Not beseitigt und durch einen nichtssagenden Altaraufbau ersetzt worden, der alte Renaissance-Taufstein entfernt und zerstückelt und an seine Stelle ein — fahrbarer Tauftisch angeschafft, auch dem Innern der Kirche ein Anstrich gegeben worden ist, der in seiner Auffassung und in seinem Zierat des kirchlichen Gepräges völlig entbehrt. Diese Erfahrung hat der Verein erst noch im Jahre 1892 zu machen gehabt. Und wie vielen Vorurteilen und welchem Mangel an irgend welcher Kunstempfänglichkeit begegnen noch so häufig die Vorschläge der Sachverständigen des Vereins! —

Der Bericht vergißt auch nicht, eine Wahrnehmung zur Sprache zu bringen, die dem Verein schon mehrfach entgegengetreten ist:

„Es will uns scheinen, als ob bei kirchlichen Bauten hie und da ein zu großes Gewicht auf möglichste Beschleunigung des Baues gelegt wird. Wohl ist es erklärlich, daß nach glücklicher Vollendung der Vorbereitungen mit ihren monate- auch jahrelang sich hinziehenden Verhandlungen der Vollendung des Baues dann mit einer gewissen Ungeduld entgegengesehen wird. Nirgends aber möchte mit mehr Berechtigung vor der Gefahr einer zu großen Beschleunigung gewarnt werden, als bei Kirchenbauten. Ein zu lebhaftes Drängen auf rasches Fertigwerden kann bei den hier in Betracht kommenden Massen leicht verhängnisvoll werden für die Dauerhaftigkeit eines auf Jahrhunderte berechneten Bauwerks, und dem Architekten Muße zu gönnen zu ruhiger künstlerischer Ausgestaltung seines Werks wird meist durch eine reichere Entfaltung seiner künstlerischen Schöpferkraft sich voll belohnt finden."

Fürsorge für die kirchlichen Kunst- und Altertumsdenkmale in Baden.

Der evang. Oberkirchenrat in Karlsruhe hat unter dem 11. November 1891 an die Pfarrämter, Kirchengemeinderäte, Dekanate und Kirchenbauinspektionen nachstehendes erlassen.

Mit den anderen deutschen evang. Landeskirchen sieht es auch die evang. Landeskirche Badens als ihre Aufgabe an, diesen Bestrebungen möglichste Unterstützung und Förderung angedeihen zu lassen. Schon früher haben wir wiederholt Weisungen bezüglich der Erhaltung der in den Kirchen befindlichen Kunstwerke an die uns unterstehenden Behörden erlassen. Wir erinnern in dieser Beziehung an unsere Generalverfügungen vom 25. April 1843, vom 8. Oktober 1857 und vom 29. Dezember 1882.

Vor allem erscheint es wünschenswert, daß der Sinn und das Verständnis für die Schätze der Kunst und des Altertums geweckt und gepflegt werde. In dieser Hinsicht wird sich den Geistlichen bei ihren Pfarrkonferenzen Gelegenheit zu anregender Thätigkeit bieten; auch könnte, wie es in verschiedenen Diözesen schon geschehen ist, die Tagesordnung der Diözesansynoden durch Darstellungen aus der Geschichte der einzelnen Kirchen und Kirchengemeinden der Diözese bereichert werden.

Zunächst ist es der Ortsgeistliche, welchem die Sorge und die Verantwortlichkeit für die kirchlichen Denkmale in seinem Orte obliegt. Er hat mit dem Kirchengemeinderat im Benehmen mit den Beamten der Bauinspektionen darüber zu wachen, daß von solchen Gegenständen nichts dem Verderben ausgesetzt und nichts verschleudert werde. Er wird für angemessene Aufstellung und Aufbewahrung, sowie für gehörige Aufzeichnung Sorge tragen, namentlich wird er darauf hinwirken, daß nicht unkünstlerische Renovationen vorgenommen werden; und daß die Ausstattung und Ausschmückung der kirchlichen Gebäude stets im Einklang mit den Bauformen und der Würde derselben erfolge.

Veräußerungen von Gegenständen, welche einen geschichtlichen, wissenschaftlichen oder Kunstwert haben, bedürfen der Genehmigung des evang. Oberkirchenrats.

Um das Alter der Kunstgegenstände später mit Sicherheit bestimmen zu können und besonders um alte Kunstwerke von neueren Erzeugnissen und Nachbildungen unterscheiden zu können, weisen wir die Geistlichen und die Kirchengemeinderäte an, an allen neu zu beschaffenden Kunstgegenständen an geeigneter Stelle die Jahreszahl des Erwerbs und soweit thunlich, auch die Herkunft haltbar vermerken zu lassen.

Weiter kann der Ortsgeistliche durch Mitteilungen an die Großh. Konservatoren der Fürsorge für die Kunst- und Altertumsdenkmale dienen, und zwar sollte seine Thätigkeit in dieser Hinsicht nicht nur auf die kirchlichen Denkmale sich erstrecken, vielmehr wird der Geistliche auch auf dem Gebiete der weltlichen Denkmale ein schätzenswerter Mitarbeiter sein.

Aufgabe der Dekanate ist es, anläßlich der Kirchenvisitationen auch auf die Erhaltung und Sicherung der kirchlichen Kunst- und Baudenkmale ihr Augenmerk zu richten, und darüber zu wachen, daß die vorstehend gegebenen Gesichtspunkte in den einzelnen Gemeinden ihrer Diözesen gehörig beachtet werden.

Ebenso werden schließlich die Kirchenbauinspektionen angewiesen, auch ihrerseits die Geistlichen und Kirchengemeinderäte in ihrer Aufgabe zu unterstützen; namentlich wird sich bei Aufnahme der Baurelationen Gelegenheit bieten, über Vorhandensein und gehörige Sicherung von Gegenständen der Kunst und des Altertums sich zu verlässigen und die nötigen Anweisungen und Belehrungen zu geben.

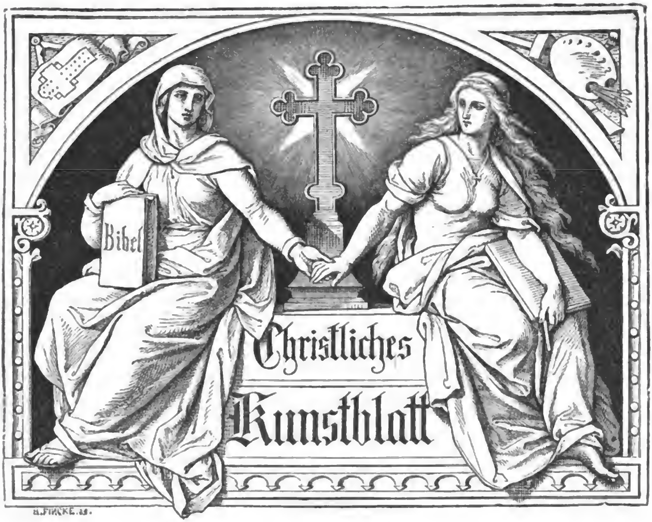
Chronik.

Karlsruhe. Am 5. April starb Geh. Hofrat Dr. Wilhelm Lübke nach längerem Kranksein im 67. Lebensjahre. Auch das Christl. Kunstblatt legt auf das Grab des formgewandten und beredten, um Kunstverständnis in Deutschland vielverdienten Mannes, von dessen Lebenserinnerungen Jahrgang 1891 berichtet hat, dankbar einen Kranz.

Dresden. Für die Königl. Gemäldegalerie ist allerjüngst das vor vier Jahren entstandene dreiteilige Gemälde des Herrn Fritz v. Uhde „Die heilige Nacht" angekauft worden. Das Mittelbild ist vom Künstler ungeändert und die beiden Flügel sind neu gemalt. Die alten Flügel sind in den Besitz eines hiesigen Kunsthändlers übergegangen. Auch die bekannten Bilder „Das h. Abendmahl" und „Obdachlos" wurden zum Ankauf angeboten. Das Gemälde „Christus unter den Arbeitern" ist von der französischen Regierung für die Gemäldegalerie in Paris erworben.

Verantwortliche Redaktion: Prälat Dr. v. Merz in Stuttgart.
Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

1. Mai 1893. Fünfunddreißigster Jahrgang. Nr. 5.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Heinrich Merz.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Kirchenschmuck und Kirchengeräte.

Unsere Kirchen würden trotz des schönsten evangelischen Stils unwürdig und häßlich aussehen, wenn unsren kirchlichen Organen, vor allem den Pfarrern, das rechte Stilgefühl abginge; und ebenso könnten ohne jeglichen besondern Stil unsere Gotteshäuser sich schön und würdig darstellen, wenn nur überall ein ausgebildeter kirchlicher Geschmack, ein ausgeprägt kirchliches Stilgefühl vorhanden wäre.

Da bei der herrschenden Unsicherheit über die bei der Kirchenausstattung geltenden Grundsätze, bei dem Mangel an festen evangelischen Stilregeln auch in der Gemeinde und unter den Pfarrern ein sicheres Stilgefühl sich nicht ausbilden konnte, so mag dieser Mangel bis zu einem gewissen Grade entschuldigt werden; aber so weit, wie es vielfach mit dieser Unkenntnis alles kirchlichen Herkommens, dieser gänzlichen Unfähigkeit, kirchlich und ästhetisch zu empfinden, innerhalb der

berufenen Organe der evangelischen Gemeinde gekommen ist, brauchte es wahrlich nicht zu kommen. Wer einen Gang durch die evangelischen Kirchen aller Länder und Landstriche unternimmt und dabei nicht nur die großen Kirchen der großen Städte beaugenscheinigt, sondern auch die kleinen Gotteshäuser der kleinen Städte und der Dörfer besucht, wird immer wieder mit Empfindungen des Grams aber auch des Grimms auf diese zahllosen Stilwidrigkeiten und Geschmacklosigkeiten, auf alle die Unordnung und Unsauberkeit blicken, die ihm da allerorten entgegentreten. Immer wieder muß es beklagt werden, daß unseren Pfarrern nur allzu häufig jeder künstlerisch gebildete Geschmack, jeder Sinn für das kirchlich Würdige, ja jede Empfindung für die einfachsten Regeln des Schicklichen abgehen.

Dieser Vorwurf ist schwerwiegend, aber berechtigt, wie jeder Kundige eingestehen muß. Um ihn an einem einzelnen Fall zu belegen, sei als Beispiel die Kirche angeführt, in welcher Schreiber dieser Zeilen vor fünf Jahren zu wirken berufen wurde. Es ist eine ehemals gotische Cisterzienserkirche, die am Anfang des vorigen Jahrhunderts innen und außen durchaus in dem Stil der damaligen Zeit umgebaut wurde, und zwar bis in die kleinsten Teile so gründlich, daß man etwa sagen kann, es sei eine hübsche stattliche Barockkirche geworden, dabei eine Kirche, die nicht unvermögend ist, also allezeit Mittel genug besaß, um im guten Stande gehalten zu werden. Aber wie sah sie aus? Zum Schmucke des Altars gab es nur e i n Gewand, ein altes sammetnes, das ursprünglich rot gewesen, dann schwarz gefärbt worden war, nun aber grünbraun aussah, mit häßlichen gelben Fransen besetzt und wie vom Tapezier drapiert, dabei voller Löcher und Wachsflecken. Die Leuchter von Zinn, sehr hübsch in der Form, aber nie gesäubert; die Zinnvasen mit völlig verstaubten Blumensträußen. Am Kruzifix fehlten einige der vergoldeten (hölzernen) Strahlen, die über dem Titulus wie eine Gloriole angebracht waren. Kelch und Kanne nie ordentlich geputzt. Ein Teppich auf der Altarstufe fehlte gänzlich. Die Kanzel, nicht übel mit reichem Schnitzwerk versehen, war völlig mit einem verschlissenen Rocke verhängt. Zu ihren beiden Seiten erheben sich je zwei Säulen mit stattlichen Kapitälen, marmoriert und teilweise vergoldet. An diesen Säulen waren zwei mäßige, aus dem Lutherjahre stammende Öldruckbilder von Luther und Melanchthon und zwei Glaskästen mit Kriegsdenkmünzen aufgehängt; und zwar wirklich so, daß an der linken äußeren Säule Luther, an der rechten inneren aber Melanchthon hing, und daß der große Glaskasten an der linken inneren Säule befestigt war, während man den kleinen daneben an die Kanzel selbst angenagelt hatte! Die Säulen werden von einem Aufbau gekrönt: der auferstandene Christus, ziemlich lebensgroß in Holz geschnitzt, zu beiden Seiten Engel in gleicher Weise hergestellt, Wolken u. s. w. Der Christus hatte einst das Siegesfähnchen (aus Holz) in der Hand gehabt; das lag jetzt irgendwo zerbrochen in einer Ecke und war thatsächlich durch eine ziemlich große Fahne aus den Befreiungskriegen mit Jahreszahl und Landeswappen ersetzt worden!! Auch rechts und links hingen größere zerrissene Fahnen aus den Kriegsjahren. Der Taufstein besteht aus einer das Taufbecken haltenden Muschel, welche sich auf eine Palme stützt, vor der die Taufe Jesu dargestellt ist, Johannes und der Heiland in naturalistischer Weise

aus Holz geschnitzt; darüber hing eine fleckige Decke so weit herab, daß man gerade noch die vier nackten Beine sehen konnte. Darüber eine Art Wolkendeckel mit schwebender Taube und wieder darüber eine goldene Sonne; an dieser fehlten mehrere der Strahlenbündel. Auf einer Emporbrüstung neben dem Altar stand eine Lutherbüste (von Schadow) aus Gips, gekrönt mit einem giftgrünen Lorbeerkranze aus dem gewöhnlichsten Buntpapier. Damit sei es genug, wenngleich die Schilderung noch eine Weile so fortgehen könnte. Gereinigt, d. h. gescheuert, wurde die Kirche einmal im Jahre, kurz vor Pfingsten; Staub gewischt und dergleichen wurde nie.

Ähnlich war es in der Kirche des Filialdorfes. Der Altar ein Bretterkasten, auf dessen Frontale als Schmuck ein kleiner Spruch und eine große Jahreszahl aufgemalt war. Über der Mensa hing eine völlig zerrissene, fleckige blaue Decke. Die vier Leuchter nie geputzt, die Blumensträuße verstaubt. Das Kruzifix am elenden Holzkreuze aus gepreßter Pappe, innen hohl, ein scheußliches Machwerk. Vor dem Kreuz stand ein rotgläserner Pokal, gewiß einstmals gestiftet, in jedem Glasladen für ein paar Groschen zu kaufen. An den drei Schauseiten der aus dem Sechseck konstruierten Kanzel in völlig schmucklosen lateinischen Lettern die Buchstaben G L H (Glaube, Liebe, Hoffnung!!). Der Taufstein, ein mit schmieriger Decke völlig verhülltes Gestell, in das eine nie geputzte Messingschüssel, wie man sie etwa in der Küche hat, eingesenkt war. Geputzt wurde diese Kirche nie, nur vor der Konfirmation scheuerten die Kinder den Altarplatz und die kellerartig unterirdische, völlig modrige Sakristei.

Und nun sage niemand, daß das besonders abschreckende Beispiel kirchlicher Geschmacklosigkeit, Unwürdigkeit und Unsauberkeit seien. O nein, wer etwas weiter herumgekommen ist, kann solche Kirchen zu vielen Dutzenden aufzählen und hat viele noch weit elender im stande, noch weit schmutziger gesehen. Es heißt nur, die Augen etwas offen halten und rings Umschau halten in der Nähe und der Ferne. Es ist fast überall der nämliche trostlose Zustand trotz aller Bildung unserer Pfarrer, trotz aller Scheuersucht unserer Pfarrfrauen und vor allem — trotz aller Visitationen unserer Superintendenten, Dekane, Inspektoren u. s. w. Das seien Adiaphora, heißt es dann, äußerliche Dinge, auf die nichts weiter ankäme. O, es ist vielmehr ein sehr wichtiges Ding um die Ordnung, Sauberkeit und Würde eines evangelischen Gotteshauses.

Mit diesen eindringlichen Worten leitet sich eine neue Schrift ein, welche wir mit lebhafter Teilnahme begrüßen.*) Seine Aufgabe, das kirchliche Stilgefühl zu wecken, den Sinn für das kirchlich Schöne und Würdige zu beleben, ist ja wesentlich dieselbe, welcher das Christl. Kunstblatt seit 35 Jahren sich widmet. Daß dieses Blatt nicht vergeblich gearbeitet hat, davon legt das Buch selber ein Zeugnis ab. Im übrigen weiß es den verdienstvollen Werken von Otte und Lübke, von Meurer und Schultze-Mothes-Prüfer Dank und faßt das in Bezug auf Kirchenschmuck und Kirchengeräte grundsätzlich Gelehrte und geschichtlich Bewährte sachkundigst klar und bündig zusammen. In sieben Haupt-

*) Kirchenschmuck und Kirchengeräte von Richard Bürkner, Pfarrer in Berka a. Ilm. Gotha. Friedr. Andr. Perthes. 1892.

stücken handelt es von Werk und Pflege der bildenden Kunst im evangelischen Gotteshause, von Geschichts-, Sinn- und Vorbildern, von Spruch und Monogramm Christi, von Namen und Wappen, von Mosaik-, Wand-, Tafel-, Glasmalereien und Bodenfließen, von Bildschmuck, von Orgel und Stuhlwerk. Ein zweites Hauptstück giebt Kunde und Rat über Geschichte und Aufbau, Tücher, Bilder und Leuchter, Bücher des Altars, die Abendmahlsgeräte, dann die Kanzel, das Lesepult, den Taufstein und das Taufgeräte, weiter die Opfergeräte, Lieder- und Gedenktafeln, Teppiche und Vorhänge, die Beleuchtung, die kirchlichen Nebenräume und endlich die Anschaffung und Pflege dieser Dinge.

Zwischen altem Herkommen und neuem Bedürfnis, zwischen starrer Strenge und losem Gutdünken sucht der Verfasser den richtigen Mittelweg zu zeigen, der mehr Freiheit läßt und allen, auch den ärmeren Kirchen gangbar ist. So zieht er auf Grund der geschichtlichen Entwicklung der kirchlichen Kunst und ihrer einzelnen Teile in Aufstellung grundlegender Leitsätze für die Kirchenausstattung die Schranken etwas weiter, als bisher gewöhnlich geschah. Daß dabei vorzugsweise die liturgischen Bedürfnisse des lutherischen Kirchenwesens ins Auge gefaßt wurden, verstand sich bei der grundsätzlichen Gegenstellung streng reformierter Kreise gegen kirchliche Kunst. Zwar scheinen auch reformierte Gemeinden nicht mehr so schroff an ihren alten liturgischen Sätzen festzuhalten, aus deren überspannter Nüchternheit heraus freilich der verstorbene Professor Krauß in Straßburg noch z. B. als einzige liturgische Farbe das Schwarze gelten lassen wollte, weil die andern Farben an Altar, Taufstein und Kanzel zur Zerstreuung verführen und von der eigentlichen Erbauung ableiten! Wogegen der Herr Verfasser mit allem Fug geltend macht: Noch immer hat es sich in liturgischen Dingen geraten erwiesen, daß es der Erbauung förderlicher ist, bei alten, allgemein giltigen und durch ihre Sinnbildlichkeit ehrwürdigen Bräuchen zu bleiben, als willkürlich nach eigenem Dünken und Geschmack der Gemeinde neue Regeln oder völlige Regellosigkeit aufzuzwingen.

Wir können nur wünschen, daß die von Herrn Pfarrer R. Bürkner dargelegten gesunden Grundsätze und Ziele in den deutschen evangelischen Pfarrgemeinden und Pfarrhäusern recht bekannt und befolgt werden; behalten uns aber allerdings in Einzelheiten abweichende Anschauungen und Wünsche vor. So geben wir nicht zu, daß (S. 15) aus dem Bilde des antiken widdertragenden Hermes die altchristliche jugendliche Gestalt des guten Hirten hervorgegangen sei. Denn dazu bedurfte ein altchristlicher Künstler gewiß keines heidnischen Vorbildes; er konnte sie aus dem täglichen Leben entnehmen, Jugendlichkeit und Schönheit war damals für Künstler wie Laien eine so allgemeine Macht, daß der gute Hirte gar nicht anders gedacht werden konnte. Als Sinnbild auf dem Christengrab verwirft auch der Herr Verfasser (S. 16) die antik-heidnische gesenkte Fackel; den Schmetterling aber möchte er nicht zurückweisen, weil er sich in das Gemeinbewußtsein festgesetzt habe. Aber in diesem sitzt nicht sowohl der aus der Puppe hervorgegangene, als vielmehr der von Blume zu Blume gaukelnde, leichtbeschwingte, leichtlebige, und dieser entspricht ja nicht dem Ernst des Grabes. In Dichtung und Kunst des altheidnischen Altertums und seiner neuheidnischen

„Wiedergeburt" bedeutet der Schmetterling die dem Leibeskerker sich entschwingende Seele. Für die Christenhoffnung der Auferstehung ist er kein Sinnbild. Was den Mohn als christliches Sinnbild betrifft, so erinnert er nur allzusehr an das Opiat, und die Betäubung ist kein Bild des gesunden Schlafes, geschweige ein Sinnbild für das Grab eines Menschen, der „entschlafen ist in dem Herrn", welcher am Kreuz den betäubenden Trank abgelehnt hat.

Ganz einverstanden sind wir, daß (S. 14) kirchen- und reformationsgeschichtliche Bilder mehr in Seiten- oder Nebenräume zu verweisen sind. In die Haupträume unserer evangelischen Kirchen ziemen sich nur biblische Darstellungen. Ein Armutszeugnis für evangelische Gemeinden ist es, wenn sie nur „Luther und Melanchthon" als einzigen kirchlichen Bilderschmuck begehren und erschwingen, als ob es keine Propheten und Evangelisten, keine Apostel und Blutzeugen gäbe, deren Leben und Ende anzuschauen und deren Glauben nachzufolgen eine Gemeinde auch durch bildliche Darstellung angetrieben und angewöhnt werden sollte. Eigentlich gemalte Lutherbildnisse, die der Herr Verfasser nicht in die Kirche, sondern in die Sakristei oder in die Vorhalle stellen möchte, dürften aber doch wohl in einer sonst, namentlich mit biblischen Glasmalereien im Chor geschmückten Kirche auch an den Seitenwänden oder Seitenschiffen angebracht werden, zumal wenn sich ihnen noch andere kirchen- und landeskirchen-geschichtliche Größen anreihen. So wurden an den Wänden hinter der Vorkirche in der Friedenskirche zu Stuttgart einerseits Luther, Melanchthon, Francke und P. Gerhardt, andrerseits die „Schwabenväter" Brenz, Val. Andreä, Bengel und Hiller gemalt.

Bedenklich könnte der Rat (S. 18) erscheinen. Man achte bei der Wahl von Gemälden für die Kirche auf die herrschende Kunststimmung in der Gemeinde. In wie vielen Gemeinden herrscht überhaupt eine wirkliche Kunststimmung? Was lassen sich die Gemeinden alles gefallen in die Wette mit Kindern und Wilden? Und wie wird heutzutage durch Pinsel und Feder „moderne" Stimmung gemacht. Wollte man doch Uhde'schen Gemälden auch schon unsre Kirchen geöffnet wissen.

Mit vollem Recht wird (S. 69 und 106) gegen „die leidigen Blumensträuße" und die „leidigen Vasen" auf Altären gekämpft. Die künstlichen Blumen verbleichen ja nur zu schnell und bieten für Schmutz und Staub die schönsten Sammelbehälter, für allerlei Ungeziefer die schönsten Brutstätten. Wenn man dann gar noch Glasglocken zu ihrer Schonung darüberstürzt, so tritt der Altar der Putzstube um so näher. Der Gipfel der Gedankenlosigkeit und Geschmacklosigkeit ist vollends erreicht, wo die großen Sträuße aus getrockneten, gebleichten oder buntgefärbten Gräsern, Palmwedeln u. s. w., ja die sogenannten „Makartbouquets" auf Altäre gestellt sind. Doch auch in der Frühlings- und Sommerzeit, namentlich an Festtagen, an denen ohnehin der Altar festlich gedeckt ist, sollten lebendige Blumen so wenig als Tannenzweige und Immergrün oder Strohblumen im Winter, den „Tisch des Herrn" einem Gasthofs-, Hochzeits- oder Geburtstagstische gleichstellen.

Die Stellung des Geistlichen hinter dem Altar wird (S. 67) für widersinnig und unliturgisch erklärt. Es ist, sagt der Herr Verfasser, ein ungeheuer-

licher Gedanke, daß der Liturg hinter dem Kruzifix weg zu der Gemeinde redet, der Gekreuzigte ihm den Rücken zuwendet, da er doch angesprochen, angerufen wird, das Kreuz auch den Geistlichen jeweilen den Blicken der Gemeinde entzieht. Als man bei der Reformation in Altwürttemberg nach schweizerischem Vorgange den Brauch einführte, daß bei Einleitung der hl. Abendmahlsfeier der Geistliche hinter dem Altare zu der Gemeinde rede, waren freilich die Kruzifixe zumeist entfernt und der Liturg konnte unbehindert sich der Gemeinde wie dem zu segnenden Brot und Kelch zuwenden. Steht er vor dem Altare, so muß er entweder der Gemeinde den Rücken zukehren oder den Elementen des hl. Mahles und dem Kreuzbild. Was ist schicklicher? Immerhin mag die genannte Kirche, seitdem das Bild des Gekreuzigten regelmäßig wieder auf ihre Altäre gestellt zu werden pflegt, die Stellung des Geistlichen hinter demselben für minder anfechtbar halten.

Wenn (S. 69) die Scheidung des Altarraums vom Schiffe durch Altarschranken für wenig passend gefunden wird, so stimmen wir ein. Aber die Schranke auf Seiten des Altartrittes ist doch als sicherer Halt für den Geistlichen bei der Spendung erwünscht, also nicht „füglich zu entbehren." (S. 70.) Sie lassen sich jedenfalls aus Stein, Holz oder Schmiedeisen schön vor der Stirnwand des Altars anbringen, sogar auch „organisch".

Das Herkommen der lutherischen Kirche, den Altar (dessen Tischform der Herr Verfasser mit Recht für die beste erklärt gegenüber der katholischen Sarg- oder Kastenform) nicht bloß während der Abendmahlsfeier, sondern zu jeder Zeit mit einem weißen Tuche zu überdecken, erscheint ihm (S. 73) das liturgisch richtigere und ästhetisch würdigere zu sein. Letzteres wohl nur, wenn vorausgesetzt werden dürfte, daß überall die weiße rein und durch die mit Recht dringend angeratenen Schutzdecken, (S. 90) die sogenannten Vespertücher, (aus ungebleichtem Tuch 2c.) geschützt sei. Aber nur zu häufig fehlen die Schutzdecken, und Pfarrer, Pfarrfrauen und Mesner lassen die schönen weißen, wie die kostbaren farbigen Altar- und Taufsteintücher von Sonne und Staub verderben. Liturgisch wird es übrigens zu rechtfertigen sein, wenn in Kirchen, in welcher nicht jeden Sonntag Abendmahl gehalten wird, in den Zwischenzeiten ein farbiges Gedecke aus Tuch mit stilgemäßen Borden und Fransen aufgelegt wird, wie der häusliche Tisch mit einem Teppich, bei der Mahlzeit aber mit weißem Tischtuch bedeckt wird.

Im übrigen sei nachdrücklich auf den Abschnitt hingewiesen, der (S. 77 ff.) von der Altargewändung handelt, denn diese läßt „allerorten noch zumeist viel zu wünschen übrig."

In Bezug auf die Altarteppiche (S. 90) machen wir darauf aufmerksam, daß billige, schön und sinnvoll geschmückte (nach den köstlichen Entwürfen des im „Christl. Kunstblatt" viel und oft erwähnten Musterzeichners Eugen Beck in Herrnhut) bei Wilhelm Röper in Leipzig zu haben sind.

Daß ein bloßes Kreuz ohne Bild des Gekreuzigten auf den Altar zu stellen nicht als ein Unrecht verurteilt werden kann, ist dem Herrn Verfasser zuzugeben. Ein solches Kreuz läßt sich ja in der schlichtesten Einfachheit und in der reichsten Pracht wahrhaft schön und edel gestalten. Aber als „Rückkehr zur altchristlichen Sitte" (S. 90) läßt es sich nicht empfehlen. Wenn dieser Brauch je bestand,

so wurde er nur so lange geübt, als man überhaupt Jesus am Kreuz noch nicht darzustellen wagte, teils um nicht den Spott der Heiden herauszufordern, teils aus der antiken Scheu vor Martergestalten. Seit diese überwunden war, ist das Bild des Heilandes am Kreuz für den Altar zur kirchlichen Regel geworden, und das bloße sinnbildliche Kreuz, sei es einfach oder mit Kunst und Glanz geschmückt, dem Christengrab gewidmet.

Über die äußere Erscheinung der liturgischen Bücher lesen wir (S. 109): „Es ist durchaus unwürdig, daß die heilige Schrift oder sonst ein gottesdienstliches Buch im gewöhnlichsten Saloneinband mit fabrikmäßiger Goldpressung oder gar dem kleinsten Format benützt werde. Ebenso, wo nicht mehr, ist alles Unansehnliche, Abgegriffene, Schmutzige oder gar Zerrissene vom Übel. Und doch, wie abgegriffen sind oft diese Bücher!"

Beachtung verdient auch, was (S. 118) über die Notwendigkeit eines kleinen Kelchlöffels (aber nicht modischen Theelöffels!) bemerkt ist, damit irgendwelche fremde Körper, welche während des Abendmahls in den Kelch fallen können (Insekten, Brotstücke ꝛc.) entfernt werden. Die unpraktischen kleinen und flachen Patenen, von denen so leicht eine Hostie herunterfallen kann, sollten durch die ebenso gefälligen, wie zweckentsprechenden sicher zu handhabenden alten Ciborien oder Speisekelche, für die es treffliche Vorbilder giebt, ersetzt werden (S. 121). Für alle Fälle sollte ein kleines, weißleinenes Tuch neben dem Kelche liegen, das man zu dem mannigfach nötig werdenden Abwischen des Kelches während der Spendung, aber auch zum Abtrocknen der Hand gebrauchen kann. Ebenso ist für die Taufhandlungen ein weiß leinenes Handtuch, welches neben den Taufgefäßen zusammengefaltet aufgelegt und aus Gründen der Sauberkeit und Schicklichkeit nach der Handlung benützt wird. (S. 151) „Es ist unangenehm für den Liturgen, wenn nicht unwürdig und unschicklich, mit der durch das Taufwasser benetzten Hand alsbald wieder das Kirchenbuch zu ergreifen. Ein heimliches Abwischen der Finger am innern des Talarärmels ist vollends häßlich und noch anstößiger ein Abtrocknen mit dem Taschentuch."

Doch genug der Hinweise, wie wichtig und nützlich unser Buch werden kann zur Weckung und Näherung des Gefühls für Schicklichkeit und Anständigkeit, für kirchliche Würde und erbauliche Schönheit, wie wertvoll es insbesondere sein kann für kirchliche Behörden und Vorgesetzte, namentlich wo es gilt, angehende Diener der evangelischen Kirche einzuleiten in das, was dem Gotteshause und dem Gottesdienste geziemt.

Nur ein letztes Wort noch aus dem Abschnitt, der die kirchlichen Nebenräume bespricht (S. 169). „Hat man über den unwürdigen Zustand so vieler evangelischer Kirchen zu klagen, über den unserer Sakristeien ist noch weit mehr zu seufzen. Bretterverschläge, Kellergewölbe, Rumpelkammern, Räume, die man seinem Vieh nicht zum Stall zumuten würde, werden dem Geistlichen zum Aufenthaltsort angewiesen. Eine Zusammenstellung unserer alten (und neuen) Kirchen würde ein trauriges Ergebnis haben, eine Sammlung von Sakristeien noch viel kläglicher. Die Sakristei darf kein Ablagerungsort für allerlei Gerümpel sein, sie ist vielmehr durchaus hell, luftig und trocken, auch heizbar

herzustellen. Das Mobiliar dieses kirchlichen Nebenraumes sei im würdigen, kirchlichen Stil gehalten. Ohne großen Aufwand kann eine Sakristei sehr kirchlich, behaglich und wohnlich ausgestattet werden und so auch zur Erhöhung des andächtigen Hochgefühls beitragen, mit welchem der Pfarrer vor den Altar und auf die Kanzel treten soll." H. M.

Die bildliche Darstellung des Glaubensbekenntnisses.

Von E. Wernicke. (Schluß.)

Was endlich die letzte Klasse von hierher gehörigen Darstellungen betrifft, diejenigen, welche in zusammenhängender Reihe den Inhalt der einzelnen Sätze des Glaubensbekenntnisses selbst zur Anschauung bringen, so hat meines Wissens die größere monumentale Kunst diesen Weg nirgends eingeschlagen. Auch seither ist mir in Werken der Wand-, Tafel- und Glas-Malerei nichts hieher gehöriges begegnet, und von Werken der Bildnerei weiß ich den schon der nachreformatorischen Zeit angehörigen Reliefs zu Heilbronn und Stuttgart auch nichts weiteres hinzuzufügen. Dagegen hat sich die volkstümliche Kunst des Holzschnitts frühzeitig dieser Weise befleißigt. Der „Bilderkatechismus des fünfzehnten Jahrhunderts", wie Geffcken treffend diese Art von Druckerzeugnissen genannt hat, welche die wichtigsten Stücke kirchlichen Wissens in der billigsten und zugleich eindrücklichsten Gestalt von Bildern jedermann aus dem Volke zur eigenen häuslichen Benutzung zugänglich machen sollten, ist auch durch mehrere Bilderfolgen zum zweiten Hauptstücke vertreten.

Schon in meinen früheren Mitteilungen habe ich darauf aufmerksam gemacht, daß es von dem Hauptvertreter dieser Klasse, dem deutschen Xylograph, dessen einziges Exemplar sich in der Münchener Hofbibliothek befindet, auch eine lateinische Ausgabe gegeben haben muß. Inzwischen habe ich noch eine andere spätere Ausgabe dieses Volksbüchleins, auf welche bereits Geffcken (Beilagen Sp. 1) hingewiesen hatte, nämlich die acht Holzschnitte in der Bilderhandschrift Nr. 438 der Heidelberger Universitäts-Bibliothek, photographisch vervielfältigen lassen dürfen*) und so näher untersuchen können.

Obgleich vier Blätter aus der Reihe fehlen, ergiebt sie sich doch sofort in jeder Hinsicht als ein Seitenstück zu dem Münchener Xylograph, d. h. sie ist nicht einfach eine Kopie desselben, sondern, wenn auch in der Auswahl der biblischen Vorgänge, der Reihenfolge der Apostel und der ihnen gegenübergestellten Propheten, sowie in der gesamten Anordnung der Blätter durchaus nach derselben Vorschrift gearbeitet, tritt sie dennoch in der Ausführung dieser Vorschrift mit zahlreichen Abweichungen dem Xylograph selbständig zur Seite. Von Äußerlichkeiten fällt sofort auf, daß was im Xylograph auf der linken Seite der Blätter erscheint, hier fast überall, soweit es der Gegenstand der Darstellungen zuläßt, auf die rechte Seite gerückt ist, und umgekehrt. So unten, wo die Apostel auf die (heraldisch) rechte Seite gestellt sind. Und so auch in den Bildern oben.

*) Abzüge dieser Photographien können von dem Photographen Münnich zu Heidelberg, Schloßstraße Nr. 39, zum Preise von 1 Mark für das aufgezogene und 70 Pfg. für das unaufgezogene Blatt bezogen werden.

Die Apostel und Propheten stehen hier nicht unter Heiligenhäuschen, sondern frei, ihre Namen regelmäßig oberhalb ihrer Köpfe. Sie halten, während im Xylograph die Sprüche ganz roh geschnitten, ohne Spruchbänder, in sehr krummen Linien erscheinen, sehr regelmäßig gezeichnete Spruchbänder, die aber leer sind, vermutlich also darauf berechnet, daß die Sprüche mit beweglichen Lettern für



zwei verschiedene Ausgaben, eine lateinische und eine deutsche, nachträglich aufgedruckt werden sollten. Der Zeichner dieser Blätter hat ersichtlich überhaupt viel mit Lineal und Zirkel gearbeitet. Seine Zeichenfertigkeit ist, wie die Geschicklichkeit des Holzschneiders eine viel sicherere und fortgeschrittenere. Die im Xylograph vielfach erscheinende Roheit und Unbehilflichkeit hat einer gewissen Glätte

und Eleganz Platz gemacht, die feisten Frauen-Gestalten und Gesichter und die stark ausgesprochen semitischen Profile der meisten männlichen Personen sind verschwunden, haben freilich zum Theil auch recht plebejischen und oberflächlichen Gesichtern Platz gemacht. Wie denn überhaupt diese ganze Reihe an packender Lebendigkeit und charaktervoller Bewegung des Ausdrucks hinter dem Xylograph, wo dieselbe namentlich bei den teils staunend, teils wie geblendet, teils erschrocken ihre „Gesichte" sehenden Propheten etwas Leidenschaftlich-Stürmisches annimmt, bedeutend zurücksteht.

Im einzelnen ist folgendes zu bemerken. Auf dem Blatte zum ersten Artikel erscheint Gott Vater nicht von vorn gesehen, sondern etwas zur Seite gewendet und so seine geschaffene Welt segnend. Seine linke Hand hält den äußeren Rand des Sonne, Mond und Sterne befassenden Himmels, unter dem unten auch seine Füße und der Saum seines Gewandes erscheinen. Auch hier befinden sich in dem äußeren Ringe, in dem Geisterhimmel sieben Engel, aber nicht anbetend auf den Knien, sondern den Ring des Sternenhimmels mittragend. In diesem fehlen hier die Namen der (sieben) Planeten, die auch umgekehrt zwischen Sonne und Mond verteilt sind; dagegen sind zwischen ihnen zahlreiche Sterne in zwei Reihen eingefügt. Im innersten Kreise, auf der meerumflossenen Erde erscheint im Meere hier nur ein Schiff, auf dem Lande dagegen ist hier zwischen vier Gebäudegruppen — zwei Städten, einem Kloster und einer Burg — auch die lebendige Schöpfung vertreten durch einige Bäume, einen Strauch, einen Vogel darauf, einen Hirsch, unter demselben einen Hasen, einen spießtragenden Krieger und — sehr bezeichnend, wenn ich mich in der Deutung der Figur nicht gänzlich irre — einen vor dem Thore der hinteren Stadt am Galgen hängenden Missethäter. Die auch hier oben neben dem Haupte Gott Vaters erscheinenden Worte ego sum alpha et o sind hier ebenfalls auf zwei kurze Schriftbänder gesetzt. (Siehe das Bild S. 73, das über einer genauen Original-Photographie durchgezeichnet und in Zinkätzung zu $^3/_4$ der Größe nachgebildet ist.)

Vom zweiten Artikel fehlen die vier Blätter der Taufe, der Verkündigung und Geburt, der Kreuzigung und der Auferstehung und Höllenfahrt. Auf dem Bilde der Himmelfahrt erscheint Christus in der hier nur von zwei Engeln getragenen Glorie mit der Kreuzfahne in der linken Hand, diese und die ganze linke Seite des Oberkörpers von dem zurückgeschlagenen Mantel entblößt. Darunter sieht man auf dem Felsen des Ölbergs die bekannten Fußstapfen. Maria kniet hier auf der linken Seite Christi. Die Apostel sind nicht in zwei steifen schrägen Reihen, sondern in wirklichen Gruppen dargestellt. Unten trägt Jakobus der Jüngere seinen richtigen Walkerbaum statt des falschen Beiles im Xylograph.

Beim folgenden Weltgerichte sind die blasenden Engel oben weggelassen. Auf Christi Mund stoßen nicht zwei Schwerter mit den Spitzen, sondern rechts der Lilienstengel, links das Schwert mit dem Griffe; auch sitzt Christus nicht auf dem Regenbogen, sondern auf einem vollständigen einfachen Ringe. Der Täufer trägt hier nicht das Fellgewand, sondern das gewöhnliche. Unten sind die Gruppen der Seligen und Verdammten etwas vollzähliger. Der Seligen sind sieben, die — hier ohne das Geleit des Petrus — in die Paradiesespforte,

aus welcher eine Strahlenglorie herausblitzt, einziehen, und der Teufel, der den letzten zurückzureißen sucht, gebärdet sich etwas weniger gewaltthätig. Die Hölle ist durch eine halb als Felshöhle, halb als Drachenschlund aufgefaßte Kluft dargestellt, in deren Grund man das Haupt des Satans sieht. Der Verdammten sind fünf — hier sämtlich bekleidet, darunter auch ein Bischof und ein Mönch — die von einem Teufel an der Kette in den Schlund geschleppt werden. Der Prophet unten ist hier sophemias genannt, während im Xylograph irrtümlich Jonas mit dem Spruche Maleachi 3 V. 5 erscheint. Zephanja dagegen erscheint statt desselben irrtümlich auch auf dem in diese Reihe gehörigen Leuchter zu Einbeck und Altar zu Landshut.

Auf dem ersten Bilde zum dritten Artikel, der Ausgießung des heiligen Geistes, ist der Tempel hier durch eine vollständige sechseckige offene Bogenhalle, die auch vorn auf ganz dünnen schlanken Säulen ruht, dargestellt. Die Taube mit dem Kreuznimbus fährt nicht köpflings herab, sondern schwebt aufrecht, von einer Strahlenglorie getragen, über dem Haupte der auch hier die Mitte einnehmenden Maria. Von den Aposteln hält einer ein aufgeschlagenes Buch. Die Gesichter sämtlich sind hier besonders plebejisch und ausdruckslos.

Das folgende Bild zum Satze von der Kirche zeigt die Umkehrung von rechts und links besonders auffällig. Das Kirchengebäude mit der geöffneten Westthür stimmt mit dem des Xylographs fast ganz überein, nur daß der Turm am Ostende fehlt, dagegen beide Giebel mit einem Kreuze geschmückt sind. Es steht aber auf der (heraldisch) linken Seite des Bildes, und die sehr bezeichnende Wendung, mit der im Xylograph der auf stattlichem Throne sitzende Papst (Petrus) mit dem ausgestreckten Schlüssel auf die Kirchenthür hinweist, ist gänzlich aufgegeben. Vielmehr sitzt er hier auf einfachem Sessel ohne Lehne, den Schlüssel mit der linken Hand im Schoße haltend, mit der rechten aber segnend, auf der rechten Seite des Bildes und zwar von der Kirche gänzlich abgewandt, statt dessen sich einem rechts neben ihm stehenden Schranke zukehrend, in dessen drei übereinander sichtbaren offenen Fächern Bücher liegen. Auch in dem Nimbus oben mit den Halbfiguren des Schmerzensmannes und von vier Heiligen ist die Umdrehung vollzogen, so daß Paulus, der Überlieferung widersprechend, auf die linke und Petrus auf die rechte Seite Christi gekommen ist, der hier nicht wie im Münchener Xylograph die rechte Hand segnend erhebt, sondern wie gewöhnlich in den Darstellungen des Schmerzensmannes beide Hände übereinander legt.

Das Bild der Beichte zeigt ebenfalls eine deutlicher ausgebildete Architektur, eine Basilika mit sehr wenig überhöhtem Mittelschiffe und wieder mit den überschlanken dünnen Säulen im Vordergrunde. Der Altar ist hier nur mit einem großen Kreuze mit Dreipaßenden der Arme besetzt, das Chorgestühl fehlt ganz. Der beichtehörende Mönch sitzt im südlichen Seitenschiffe frei, hat aber nicht das Gesicht verhüllt, um die ihm ins Ohr geflüsterte Beichte abzuhören, sondern erteilt dem vor ihm knienden Laien mit auf das Haupt gelegter linken und segnend erhobener rechten Hand die Absolution. Die Zahl der im nördlichen Seitenschiffe auf ihre Zulassung zur Beichte Wartenden ist auf drei erhöht, darunter eine Frau.

Auf dem Bilde zur Auferstehung des Fleisches sieht man die Kirche, auf deren Kirchhofe sich der Vorgang abspielt, nicht von der Chorseite, sondern von Nordwesten. Der aus der Erde Auferstehenden sind hier acht, alle in viel kleineren Figuren als im Xylograph, darunter drei, welche mit ihren Totenschädeln den noch nicht zur Vollendung gekommenen Vorgang der Überkleidung mit dem neuen Fleische darstellen. Auf der einen der bei Seite geworfenen Grabplatten findet sich das einfache große Prozessions-Kreuz der Begräbniszeremonien. Außerdem aber erscheinen noch zwei Tote, welche das vorn in einem sichelförmigen Ausschnitte der Erdscheibe dargestellte Meer nach Offenbarung 20 V. 13 herausgiebt. Als Prophet tritt hier statt des im Xylograph fälschlich Sacharja genannten Ezechiel Daniel ein, wohl auch hier infolge einer Verwechslung der Sprüche mit dem letzten Bilde des ewigen Lebens. Denn auf diesem nennt sich in unserer Reihe der Prophet ezechias = Ezechiel im Xylograph, dem daselbst der Spruch Daniel 12 V. 2 beigelegt ist. Das himmlische Jerusalem ist auch hier als ein großer Kreis dargestellt, innerhalb dessen an den oberen Rand ein kleinerer Kreis geschoben ist, in welchem unter den auch hier als hängende Öllämpchen dargestellten sieben Leuchtern der Offenbarung (1 V. 12) der segnende Christus mit der Weltkugel neben der gekrönten Braut sitzt, welche aber die Hände nicht betend aneinanderlegt, sondern über der Brust kreuzt. Sie sitzen hier auf einer einfachen Steinbank statt der beiden Throne mit Halbkreislehnen des Xylographs, und die beiden musizierenden Engel hinter ihnen sind weggelassen. Die Zahl der Seligen in dem unteren sichelförmigen Abschnitte des größeren Kreises ist hier von neun auf vierzehn gebracht, darunter sechs gekrönte weibliche, eine mit Schwert, also vielleicht Katharina, drei mit Palmzweigen, sämtlich aber, wie auch die männlichen, ohne Heiligenschein. Die vier Evangelisten in den Zwickeln außerhalb des Kreises sind hier als geflügelte menschliche Halbfiguren mit den Köpfen der vier Lebewesen dargestellt, wie dies am Anfang des Mittelalters und dann wieder im fünfzehnten Jahrhundert beliebt gewesen ist. (Die ältesten derartigen Darstellungen in Deutschland sind meines Wissens die auf einer von Bischof Adalbero von Metz (984—1009) gestifteten Elfenbeintafel mit der Kreuzigung im dortigen städtischen Museum (Abbildung z. B. in Kraus, Elsaß-Lothringen III S. 581 Fig. 119) und die auf dem vom Ende des zehnten Jahrhunderts stammenden Reliquienkreuze aus der Johanneskirche zu Herford, jetzt im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.) Hier machen diese Gestalten bei der sehr lebhaften Gebärdensprache ihrer Hände doch einen ganz besonders seltsamen Eindruck. Der Apostel Mathias unten hat nur ein Buch in der Hand.

Eine Vermutung, wann und wo diese Holzschnittreihe entstanden sein mag, die in ihrem ganzen künstlerischen Charakter sowohl von dem Münchener Xylograph als auch von den aus demselben Heidelberger Sammelbande von Geffcken mitgeteilten Holzschnitten zu den zehn Geboten völlig abweicht, wage ich nicht auszusprechen. Der Sammelband selbst giebt keine Auskunft darüber. In das Schriftband des Propheten unter dem Bilde der Beichte ist handschriftlich eingetragen Bruder donaeßgen (Donaueschingen). Es würde aber leichtfertig sein, hierauf ein Gebäude von Vermutungen gründen zu wollen.

Sind diese für den Jahrmarktsverkauf berechneten xylographischen Volksbücher in künstlerischer Hinsicht nur auf die bescheidensten Ansprüche zugeschnitten, so begegnet uns am Ende des Mittelalters doch auch ein sehr stattliches, künstlerisch hochvollendetes Erzeugnis der Presse, das in den Kreis dieser Betrachtungen gehört und sie für diesmal beschließen mag. Ich meine die ebenfalls schon von Geffcken a. a. O. erwähnte, im Jahre 1485 durch Konrad Dinckmut zu Ulm herausgegebene Erklernng der zwölff Artickel des Christenlichen gelaubens. Ein wahrscheinlich in Geffcken's Besitz gewesenes, ausgezeichnet erhaltenes Exemplar dieses seltenen Buches habe ich in der Stadtbibliothek zu Hamburg näher untersuchen können, als ich dort nach den angeblich dorthin gekommenen Vorarbeiten Geffcken's zur Fortsetzung seines „Bilderkatechismus" suchte, aber nur feststellen konnte, daß davon nichts weiter vorhanden ist als ein Briefwechsel mit einem Münchener Zeichner über Herstellung des Faksimiles von dem Münchener Xylograph. Hier handelt es sich nun nicht um eine Reihe einzelner Blätter, die ohne weiteres durch sich selbst verständlich sein sollen, sondern um ein wirkliches Buch und zwar ein ganz stattliches von 163 Blättern in klein Folio, in welchem der Text mit der ausführlichen Erklärung die Hauptsache ist, zu der die Bilder nur als Beigabe dienen. Untersuchungen über den Text und seinen Urheber gehören nicht hierher. Ich bemerke nur, daß er nach den bekannten zwölf Sätzen eingeteilt ist. Vor jedem derselben befindet sich ein blattgroßer Holzschnitt ohne jegliche Inschrift. Auf dem folgenden Blatte wird dann zuerst der Apostel genannt, darauf der ihm zugeschriebene Satz deutsch gegeben, worauf dann die ausführliche Erklärung folgt.

Die Holzschnitte, deren Meister unbekannt ist, so daß man nichts weiter sagen kann, als daß sie der schwäbischen Schule angehören, sind, wie auch der Druck, gleich allen Erzeugnissen der Dinkmut'schen Offizin ganz vortrefflich. Auch sie schließen sich noch in der Auswahl und gesamten Anordnung der den Xylographen zum Grunde liegenden Vorschrift an, jedoch in künstlerisch freierer Weise. Die Bilder sind ohne alle architektonische Einrahmung hingestellt. Oben ist jedesmal in einem, manchmal auch in zwei, aber nicht unter-, sondern nebeneinander stehenden Gruppen-Bildern der Inhalt des Satzes veranschaulicht. Unten stehen in einer — meist nur durch eine Linie zwischen ihnen angedeuteten — Landschaft die betreffenden Apostel mit ihren Beizeichen, die aber nicht immer die herkömmlichen sind, und zwar mit Ausnahme des Petrus wieder auf der heraldisch linken Seite des Blattes, und ihnen gegenüber die entsprechenden alttestamentlichen Zeugen. Diese aber haben weder Beizeichen noch beigeschriebene Namen, und da auch die über ihnen schwebenden Spruchbänder leer sind, auch der Text auf sie gar keine Rücksicht nimmt, so lassen sich die gemeinten Personen dieser Propheten nicht feststellen, und der alte Bibliothekar der Abtei Füßen, Helmschrott, der in seinem „Verzeichnis alter Druckdenkmale der Bibliothek" daselbst (Ulm 1790 Abt. I S. 77 und 78) zuerst eine ausführlichere, von Panzer und allen seinen Nachfolgern nur nachgeschriebene Beschreibung des seltenen Buches gegeben hat, konnte sogar auf den Gedanken kommen, es sei jedesmal der Apostel „mit einem gegen den Artikel streitenden Ketzer" dargestellt. Betreffs der Apostel

und der Zuteilung der Sätze an sie ergiebt sich aus dem Texte, daß auch hier der sermo 240 des Augustinus maßgebend gewesen ist, nur daß sanctorum communionem wie in Blaubeuren u. s. w. noch dem Simon zugelegt ist. Über die Darstellungen im einzelnen, die sich hier mehrfach eines viel gedrängteren und abgekürzten Vortrags befleißigen, ist zur Bezeichnung des Verhältnisses zu den Xylographen nur folgendes zu bemerken.

1. **Petrus.** Gott Vater als Weltschöpfer erscheint nur als Brustbild, die linke Hand auf das Weltall gelegt, das nur als dreifacher Kreis dargestellt ist, zwischen den beiden äußeren Ringen oben die Sonne, unten der Mond, zwischen ihnen rechts zwei, links drei der andern Planeten.

2. **Andreas.** Im Bilde der Taufe Christi fehlt die Taube. Johannes gießt das Wasser aus einem Kruge über das Haupt Christi. Links daneben steht nur ein Engel, der das Handtuch hält. Der alttestamentliche Zeuge ist hier gekrönt, also, wie üblich, David.

3. **Jakobus der merer.** Auch hier die Bilder der Verkündigung und des Stalls zu Bethlehem vereinigt, aber nebeneinander gestellt.

4. **Johannes.** Auch dies Bild vereinigt rechts die Händewaschung des Pilatus, in der Mitte die Kreuzigung und links die Grablegung, bei der nur ein Mann (mit dem Judenhut), im Hintergrunde aber drei Frauen erscheinen.

5. **Thomas,** der hier ein Beil trägt. Das Bild vereinigt wiederum rechts die Höllenfahrt (ohne alle Teufeleien, nur Adam, Eva und zwei Patriarchen, auch der Engel mit dem Schwert des Xylographs fehlt), und links die Auferstehung (nur Christus, der segnend aus dem Steinsarge steigt; die Wächter und die Engel fehlen).

6. **Jakobus der minder,** hier mit einer Keule. Hier erscheint neben der Himmelfahrt, wo die Fußstapfen auf dem Ölberg sehr groß gegeben sind, und vorn nur Maria und Johannes knieen, links noch Christus zur Rechten des Vaters sitzend, beide mit Krone und Weltkugel.

7. **Philippus.** Der Weltrichter sitzt hier auf einem Regenbogen in spitzovaler Glorie, die Gebärden der Hände wie in den Xylographen: zwei Schwerter stoßen von außen mit den Spitzen gegen die Glorie. Rechts sitzen in Wolken fünf Bekleidete (die Lebendigen nach I. Thessalonicher 5, V. 17); links drei Gräber, aus denen Tote auferstehen, daneben etliche Knochen. Der alttestamentliche Zeuge trägt hier einen Turban.

8. **Bartholomeus.** Dem Pfingstbilde fehlt ebenfalls die Taube, aber die Flammen über den Häuptern der Maria und jederseits sechs Apostel sind vorhanden.

9. **Matheus,** nur mit Buch und Griffel. Die Kirche ist als Kapelle mit zwei Fenstern, runder Apsis, großer rundbogiger Westthür und Turm mit niedrigem Zeltdache an der Nordseite dargestellt. Vor der Thür knieen sieben Figuren mit Heiligenscheinen, der Papst fehlt.

10. **Symon Cananeus,** der hier den Walkerbaum trägt. Der Beichtiger sitzt auf offenem Stuhle mit einem Buche und erteilt mit segnender Hand dem knieenden Laien die Absolution. Auch hier, wie im Heidelberger Holzschnitt, drei auf die Beichte Wartende.

11. Judas Thateus, dem hier die Säge beigelegt ist. Im Bilde der Auferstehung nur vier geöffnete Gräber, darüber zwei blasende Engel.

12. Mathias, ohne Beizeichen. Christus und die Braut sitzen hier in einer spitzovalen Glorie, ohne die Lampen. Zu beiden Seiten je sieben Figuren mit Heiligenschein, zur vollen Darstellung kommen aber jederseits nur drei Apostel als Knieſtück. Der alttestamentliche Zeuge ist wiederum gekrönt.

Zum Schlusse dieser Mitteilungen aus vergangenen Zeiten eine Frage für die Gegenwart. Freilich eine etwas melancholische Frage. Als Cornelius seine letzte Großzeichnung für die Freskenreihe des Kamposanto am Berliner Dome, die der Thomasscene Johannis 20 V. 28, mit schon etwas zitternder Greisenhand, trotz aller Verzichtleistung auf jemalige völlige Ausführung dennoch in ungebrochener Begeisterung vollendet hatte, sagte er davon: „das ist meine Antwort an Renan" — man erinnert sich ja wohl noch, welche Aufregung der kürzlich gestorbene Renan damals in der christlichen Welt hervorgerufen hatte. Wo findet sich heute in der christlichen Welt ein Künstler, der den Geistesdrang und die Geistesmacht hätte, den Angriffen unserer Tage auf den Bestand der im apostolischen Glaubensbekenntnis zusammengefaßten christlichen Heilswahrheiten gegenüber ein künstlerisches Glaubensbekenntnis in einer Reihe von Darstellungen zum zweiten Hauptstücke des Katechismus abzulegen und dem christlichen Volke darzubieten, etwa wie Pfannschmidt das dritte Hauptstück in seinen Vaterunserbildern uns als ein kostbares Vermächtnis hinterlassen hat?

Die Herz-Jesu-Kirche in Paris.

Auf dem hohen „Märtyrerberg" in Paris erhebt sich an der Stelle einer längst verschwundenen Kapelle, in welcher Ignatius von Loyola mit seinen Gefährten den Grund zu der Gesellschaft Jesu gelegt hat, mächtig die neue Herz-Jesu-Kirche. Sie ist eines der großartigsten Bauwerke unserer Zeit und nur etwa mit dem Wiener Rathaus oder mit dem Reichstagspalast in Berlin, was Pracht und Aufwand betrifft, vergleichbar. Ludwig XVI habe, als er im Temple gefangen war, das Gelübde gethan, er wolle auf dem höchsten Punkte seiner entfesselten Hauptstadt eine Herz-Jesu-Kirche errichten, wenn er wieder frei werde und den Thron seiner Väter besteigen dürfe. Die Kirche ist nun als „Sühnekirche," unter Mac-Mahons Regierung am 16. Juni 1875 gegründet und am 4. Juni 1891 feierlich eingeweiht.

Sie ist noch nicht ganz vollendet. Schon seit mehr als zehn Jahren wurde Gottesdienst in mehreren ihrer Kapellen, in welchen hölzerne Notaltäre eingerichtet waren, gehalten, und stand neben ihr eine Not- oder Inzwischenkirche. Die eigentlichen Altäre sollten aus Stein, Marmor, Mosaik bestehen. Die ganze „Basilika" (so nennt man sie, wie es scheint im Hinblick darauf, daß dieses Wort eigentlich die Königliche bedeutet) sollte ganz aus dem härtesten Haustein, den Frankreich besitzt, gebaut werden. In den Brüchen bei Nemours wurden vier- bis fünfhundert Arbeiter mit Zurichtung der Steine beschäftigt. Alles Holz und Eisen wurde ausgeschlossen; selbst das Dach durfte nur Steinplatten haben. Die zahllosen großen und kleinen Stand- und Ecksäulen an Eingängen, Fenstern und in Kapellen sind aus Syenit oder Granit, welch letzterer in einem elsäßischen Bruche gewonnen wird, der auch für den Reichstagsbau in Berlin Steinwerk lieferte. Merkwürdigerweise wurden auch mehrere der berühmten Bopparter alten gemalten Fenster, welche man in Deutschland nicht zu erhalten wußte, einzige Meisterwerke der altkölnischen Schule, für die Pariser Herz-Jesu-Kirche gekauft, nachdem der Pariser Händler sie in der königlichen Glasmalereianstalt zu Berlin hatte ausbessern lassen. Auch wurde „die Anbetung der Hirten" nach dem Bilde des deutschen „Nazareners" Overbeck,

der einst in Rom zum römischen Katholizismus übergetreten ist, an Weihnachten des Jahrs 1890 in der Unterkirche des neuen Prachtbaues aufgestellt. Diesem fehlten noch teilweise Kuppeln und Thüren; sehr viele Steinknäufe und Maßwerke im Innern waren noch nicht ausgemeißelt; von dem Goldmosaik der Füllungen waren nur Anfänge gemacht; die Ausmalung, welche eine überaus reiche werden soll, war kaum versucht, als von den 25 Millionen Franken, welche für den Bau in Aussicht genommen worden sind, schon über 23 Millionen ausgegeben waren. Wenigstens noch 5 Millionen waren nötig.

Der Montmartre bot nur 100 Meter Länge und 50 Meter Breite für die neue Kirche, und besteht auf seiner Höhe aus fast grundlosem Lehm. Um auf den Gipsgrund zu kommen, mußten 83 meist 5 Meter haltende Senkpfeiler 33 bis 35 Meter tief eingelassen werden (so hoch etwa ist das Schloß in Berlin). Nicht weniger als 35000 Vollmeter Lehm und Geröll mußten heraus- und dafür ebensoviel Zement und Steinwerk hineingebracht werden. Also waren mehrere Millionen schon ausgegeben, ehe sich ein Stein über dem Boden erhob.

„Frankreich ist reich genug, seinen Ruhm zu bezahlen." Für diese, Paris und damit la France, „die älteste Tochter der Kirche" überragende Prachtkirche hat man viel tausend Herzen und Hände zu regen und zu öffnen verstanden. Für jede Kapelle, für jeden Pfeiler wurden fromme Spenden dargebracht. Es giebt eine Kapelle der Ackerleute, des Heeres, der Seemacht — auch der in Tonking gestorbene Admiral Courbet hat eine bedeutende Summe für sie vermacht —, ferner giebt es eine Kapelle der Richter, der Kaufleute, der Gewerbetreibenden, der Ärzte, der Künste. Diese Kapellen sind den Schutzheiligen der betreffenden Berufsarten geweiht. Auch einen „Pfeiler der Spindel" giebt es, er ist von den Spinnerinnen; ein „Pfeiler der Feder" ist von Schriftstellern gestiftet. Die Namen oder Abzeichen der Stifter und Stifterinnen sollen durch die Malerei an Wänden, Decken und Fenstern verewigt werden. Als Opfer und Gaben wurden dargebracht 17000 Steine zu je 120 Fr. und 3000 zu je 300 Fr. Im ganzen haben 8 Millionen Menschen zu den seit 1872 gesammelten 24 Millionen Franken beigetragen. Eine Anzahl von Pariser Frauen haben jahrelang an einem 150 Flachmeter messenden kostbaren Teppich gestickt, welcher die Wappen und Zeichen aller französischen Landschaften enthält. Savoyen hat die in Annecy gegossene 28000 Kilogramm schwere Glocke „die Savoyerin" gestiftet, deren Klöppel 835 Kilogramm, deren eichener Glockenstuhl 5000 Kilogramm wiegt.

Die Basilika ist in byzantinisch-romanischem Stil gebaut mit einer gewaltigen Mittelkuppel und vier kleineren Seitenkuppeln. Rechts ist ein Glockenturm; die Stirnseite sieht einem Altaraufbau ähnlich, dessen Mitte ein fünf Meter hohes Christusbild einnimmt, während zu den Seiten auf Vorsprüngen die Johanna von Arc, „die Jungfrau von Orleans" und der heilige Ludwig IX zu Pferde sitzen. Das mächtige Mittelschiff ist bloß von den vier Riesenpfeilern eingefaßt, welche die große Kuppel tragen. Den Chor überragt ein hinten eiförmig abschließendes Innengewölbe von außerordentlicher Stärke und Einfachheit. An die Seitenschiffe schließen sich 15 Kapellen an. Die Unterkirche (Krypta) hat noch mehr Kapellen, eine unter dem Chor. Den Abschluß der Chornische bilden sieben Kapellen.

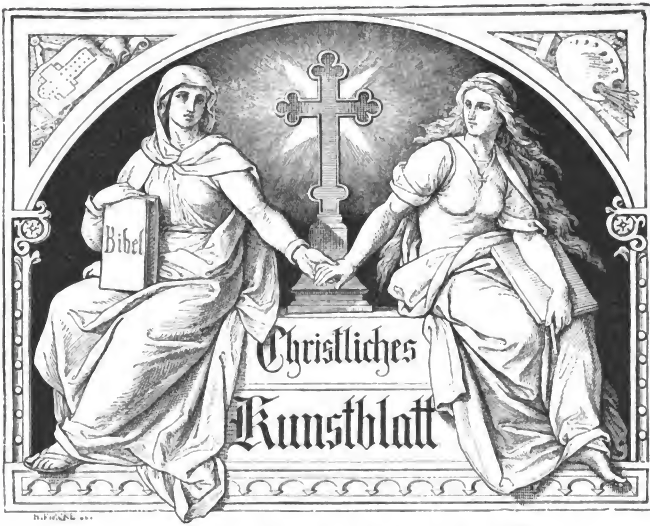
Chronik.

Nürnberg. Zur baulichen Wiederherstellung der Sebalduskirche reichte der Ertrag der Geldlotterie weit nicht aus und sind in letzter Zeit auch sonst die Geldmittel sehr spärlich geflossen. Doch hat die von Tucher'sche Patrizierfamilie, welche schon bisher durch hochherzige Opfer das Werk gefördert hat, neuerdings 25000 ℳ gespendet.

Regensburg. Die Freilegung des Doms, für welche bereits ein Komite gebildet ist, kann erst ins Werk gesetzt werden, nachdem die dazu geplante Geldlotterie von der K. Regierung, welche andere Geldlotterien schon auf eine Reihe von Jahren zugesagt hat, im Jahr 1897 den Dombaulotterieplan genehmigt haben wird.

Verantwortliche Redaktion: Prälat Dr. v. Merz in Stuttgart.
Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

1. Juni 1893. Fünfunddreißigster Jahrgang. Nr. 6.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Heinrich Merz.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Künstlerische Erziehung.*)

Wenn ein Lehrer der Kunstwissenschaft, der sich in den Kreisen der Forscher durch scharfsinnige Untersuchungen über den Ursprung des altchristlichen Kirchenbaues beglaubigt hat, ein ernstes Wort für neue Kunstpflege und Kunsterziehung spricht, so darf er gewiß auf geneigtes Gehör rechnen. Gilt es ihm doch dabei, deutsche Kraft und Ehre, deutsches Glück und Vermögen zu erhöhen. Ja, er möchte Deutschland auch im Gebiet der bildenden Künste zum führenden Land von Europa sich erheben sehen! Setzen wir uns denn zu seinen Füßen und hören.

Nicht genug, so glaubt er, ist damit gethan, daß Deutschland seine geschichtliche Bedeutung für die europäische Bildung in andern Richtungen erwiesen hat.

*) Die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend von Dr. Konrad Lange, a. O. Prof. der Kunstwissenschaft an der Universität Königsberg. Darmstadt. Verlag von Arnold Bergsträßer, 1893.

Im sechzehnten Jahrhundert hat es die Befreiung des religiösen Gewissens angebahnt, um die Wende des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts hat es eine führende Rolle in der Dichtkunst gespielt, in der ersten Hälfte des neunzehnten großartige wissenschaftliche Thätigkeit entfaltet, in den letztvergangenen Jahrzehnten seine kriegerische und staatliche Aufgabe gelöst. Die bildende Kunst ist dabei verhältnismäßig leer ausgegangen. Zwar haben unsere Vorfahren im Mittelalter großartige Bauwerke geschaffen, die uns noch jetzt als Ideale kirchlicher Baukunst vor Augen stehen. Aber gerade in der Zeit, wo die mittelalterliche Baukunst auf ihrem Höhepunkt angelangt war, suchten und fanden die deutschen Baumeister ihre Muster vorzugsweise in Frankreich. Wohl hat der germanische Realismus in der flandrischen Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts eine bewundernswürdige Blüte entfaltet; aber seinen höchsten Eindruck hat er damals nicht im eigentlichen Deutschland, sondern in den nördlichen Landen des burgundischen Reiches gefunden. Wohl ist die deutsche Kunst in den Zeiten Dürers und Holbeins in ganz Europa anerkannt worden, aber diese Anerkennung war von nicht langer Dauer. Und als dann im siebzehnten Jahrhundert der germanische Kunstgeist in Rembrandt seine höchsten Triumphe feierte, blieb wiederum das eigentliche Deutschland, zerrissen durch die religiösen Kämpfe der Zeit, von dieser Blüte ziemlich unberührt. In derselben Zeit, als die deutsche Volkskraft gebrochen wurde, bereitete sich in Frankreich das Zeitalter Ludwigs XIV vor, das die Grundlage zu der neuen Bildungsblüte des französischen Volks legen sollte. Unter Mazarin und Colbert wurde die Kunst und künstlerische Bildung von Staatswegen als ein wichtiger Erzeuger von Volkswohlstand erkannt, und bald stand die französische Kunst ebenso an der Spitze der europäischen, wie vordem die italienische. Von da an ist gediegene Kunstübung in Frankreich nicht mehr ausgestorben. Welchen ungeheuren Vorteil hat es davon, daß es das erste Kunstland von Europa ist! Wie viele Millionen wandern jährlich allein dadurch nach Frankreich, daß der Roman, das Schauspiel, die Moden, die neuen Richtungen in Kunst und Kunstgewerbe von Paris aus Europa beherrschen! Die Kunst ist von allen Thätigkeiten des Menschen diejenige, die mit den verhältnismäßig geringsten Stoffen die verhältnismäßig höchsten Werte schafft. Das Ölgemälde eines bedeutenden Künstlers, zu dem vielleicht für zwanzig Mark Leinwand und Farben verwendet worden sind, und zu dessen Herstellung vielleicht wenige Wochen genügt haben, kann unter Umständen einen Wert von zehntausend Mark darstellen.

Wir müssen, so meint der Verfasser, nun in Deutschland darnach streben, den Vorsprung Frankreichs einzuholen. Allerdings ist Frankreich auch von Natur ein reicheres Land, aber das allein ist es nicht, was dort die Wunden des großen Kriegs so bald geheilt hat. Es wurde dort seit zweihundert Jahren für die Blüte der Kunst ganz anders gesorgt, als in Deutschland, wo zwar die Behörden die Kunst in jeder Weise zu fördern bemüht sind, wo die Volksvertreter, weil es nun einmal Mode ist, darin nicht zurückstehen, wo aber das Volk die Berechtigung dieser Bestrebungen einfach nicht anerkennt. Thatsächlich besteht in weiten Kreisen bei uns ein künstlerisches Bedürfnis nicht. Man hat wohl alle

Einrichtungen getroffen, die bei einer wirklichen Kunstblüte nützlich wären, aber wir haben leider versäumt, in bewußter und thatkräftiger Weise im Volk das Bedürfnis nach Kunst zu erwecken durch bestimmte Mittel.

Wenn die Kunst nur durch die Künstler gemacht würde, so brauchten wir den Vergleich mit anderen Völkern kaum zu scheuen. Weltberühmte Namen wie Dürer und Rembrandt beweisen, daß die germanische Volksgattung mindestens dieselbe schöpferische Kunstbegabung hat, wie die romanische. Und die deutsche Kunst hat ihre Vorzüge vor jener. Für den Mangel formaler Schönheit, leichter glänzender Erfindung, Schwung der Begeisterung geben Ernst und Treue der Naturnachahmung, Schlichtheit und Wahrheit der Empfindung, Tiefe des Gefühls, Reichtum und Bedeutsamkeit des Inhalts reichen Ersatz. Unsere Kunstausstellungen der letzten Jahre bewiesen, daß es unsern Künstlern an Geist und Kraft nicht fehlt, daß der schöpferische germanische Kunstgeist noch nicht ausgestorben ist. Aber das genügt nicht. Die Kunst muß auch einen Boden finden, um sich zu bethätigen. Eine Kunst der Künstler ohne Bedürfnis und Verständnis des Volks haben wir in der ersten Hälfte unsers Jahrhunderts gehabt. Sie schwebte haltlos in der Luft, konnte nicht Wurzeln treiben und aus dem volkstümlichen Empfinden neue Säfte saugen. Das hat einem Cornelius das Alter verbittert; daran sind Genelli und Feuerbach zu Grunde gegangen.

Haben wir heute ein Publikum für unsere Kunst? Nicht kommt hier in Betracht die besitzlose, hart schaffende Masse. Aber der in guter Lage befindliche Bürger- und Beamtenstand, der den Kern der Nation bildet und das größte, wichtigste Publikum für die Kunst bilden sollte, bildet er dieses auch wirklich? Wohl mag in unsern Großstädten unter den Gebildeten ein gewisser Kunstsinn herrschen infolge der dort stets gegebenen äußeren Anregungen. Aber die Bewohner der mittleren und kleineren Städte sind in der Regel von bewunderswerter Harmlosigkeit in künstlerischen Dingen. Man lasse sich nicht durch die bestehenden Kunstvereine und Kunsthandlungen täuschen. In jenen nur schöne Bilder, mittelmäßige Kunstware; aus diesen alles verbannt, was den Charakter wahrer Kunst trüge; immer wieder dieselben süßlichen Mädchenköpfe und die mit den großen schwärmerischen Augen, immer wieder dieselben widerwärtigen Kostümbilder ohne Ursprünglichkeit und Kraft. Das und die Holzschnitte unserer gelesensten Unterhaltungsblätter — das ist die Kunstware, die man unserem gebildeten Publikum bietet. Wie viele, die mehr haben, als sie zum Leben brauchen, halten es für Ehrenpflicht, Kunstwerke zu kaufen? Was wird dagegen für Pariser Anzüge, für Austern und Sekt, für Bälle und Badereisen ausgegeben! Dasselbe gilt, wenn auch in geringerem Grade, vom Adel und der hohen Geldaristokratie.

Das, fordert H. Dr. Lange, muß anders werden. Unser gebildeter Mittelstand muß auf eine gewisse einheitliche Höhe des Kunstverständnisses gehoben werden. Man muß das Augenmerk auf die Erziehung gebildeter Dilettanten richten. Ein Dilettant ist nur in Deutschland gering geschätzt von Künstlern und Nichtkünstlern. In Frankreich und England ist er ein Ehrentitel; eine gewisse dilettantische Kunstfertigkeit gehört dort zur guten Erziehung. Bei uns beschränkt sich dieselbe fast ganz auf das weibliche Geschlecht, beim männlichen ist sie nach-

gerade ausgestorben. Man könnte froh sein, wenn unter hundert Männern zehn zeichnen können. Also gilt es, unserem Volke wieder Dilettanten zu erziehen. Die künstlerische Empfänglichkeit des Volkes muß wieder auf die Höhe gehoben werden, die sie in den Zeiten wahrer Kunstblüte einnahm. Da waren freilich die Lebensverhältnisse viel klarer und einfacher. Der Künstler stand auf dem Boden des Handwerks. Für Handwerker oder Kaufleute war die Mehrzahl seiner Werke berechnet. Dürers schönste Bilder sind für Tuchhändler, Rotschmiede, Kaufleute, Goldschmiede &c. geschaffen worden.*) In diesem wohlhabenden Bürgerstande herrschte so ziemlich dieselbe politische und religiöse Anschauung. Noch hatte die Kirchentrennung nicht stattgefunden; noch war der gesellschaftliche Umsturz, der Deutschland zu erschüttern drohte, nicht hereingebrochen. Die einheitliche Bildung des Publikums hatte auch das einheitliche Gepräge der Kunst zur Folge.

Da wir diese Einheitlichkeit des künstlerischen Empfindens nicht haben, müssen wir streben, sie durch eine gewisse Einheitlichkeit der Kunsterziehung zu ersetzen. Wir können wenigstens die zerstreuenden und verwirrenden Einflüsse unserer modernen Bildung durch eine zielbewußte Kunsterziehung unserer gebildeten Stände nach Möglichkeit zu mildern und unschädlich zu machen suchen. Vielleicht, daß es so gelingt, unserem Volke wiederzugeben, was ihm bisher fehlte: Einheitlichkeit des künstlerischen Wollens, volkstümliches Wesen in der Kunst, deutschnationale Empfindung und damit die Fähigkeit, in das kommende Zeitalter einer ganz neuen Bildung wohlvorbereitet und arbeitskräftig einzutreten.

Eine neue Bildungszeit wird ja, so weissagt der H. Verfasser, eintreten, wenn durch einen großen europäischen Krieg, oder durch einen gesellschaftlichen Umsturz oder durch allgemeine Abrüstung der jetzige Zustand der Spannung gelöst und eine Zeit des friedlichen Wettkampfes der Völker untereinander eintreten wird. Dann werden die friedlichen Triebe des Menschen, besonders die künstlerischen, eine ungeahnte Entwicklung finden. Und diese wird uns Deutsche an der Spitze der europäischen Völker finden. Wir haben die erste Hälfte dieses Jahrhunderts mit gelehrter Forschung, mit der Ausbildung des nationalen Gedankens, der Erkämpfung einer konstitutionellen Verfassung, der Erziehung eines tüchtigen Beamtenstandes zugebracht. In der zweiten haben wir ein schlagfertiges Heer ausgebildet und unsere nationale Einheit errungen. Gegenwärtig arbeiten wir an der Lösung der sozialen Frage. Das kommende Jahrhundert wird unsere künstlerischen Kräfte zur Entfaltung bringen. Wir werden im eigentlichen Sinne ein Kunstvolk werden, eine wirkliche Kunstblüte bekommen.

Das Grundmittel dazu ist künstlerische Erziehung durch richtige Ausbildung des Auges, durch Kräftigung des Formen- und Farbengedächtnisses, durch Ausbildung der ästhetischen Phantasie oder Illusionsthätigkeit und Anleitung zur technischen Geschicklichkeit. Wie nun dies alles anzufangen und durchzuführen wäre von der Kinderstube an, im Zeichenunterricht der Schule, des Gymnasiums, der Universität, das zeigt der Verf. unter eingehender Beurteilung der falschen bisherigen Wege und Ziele sowie der hervorgetretenen Verbesserungsvorschläge.

*) Aber allermeist für Stiftungen in Kirchen und Kapellen. (D. R.)

Auch wer über das kommende Jahrhundert und die fernere Entwicklung deutscher Kunst und Größe nicht so zu weissagen versteht, wer nicht alle Ansichten und Vorschläge desselben zu teilen vermag, wird in dem Buche eine Fülle des Wahren und Guten finden, dessen Verständnis und dessen Einführung in Haus und Schule als heilsam erklärt werden muß. Wer dem Verf. zugiebt, daß der Mensch von Natur in hohem Grade künstlerisch beanlagt ist und daß das geistige Leben der Kinder zum großen Teil aus einer starken künstlerischen Thätigkeit besteht, wird mit lebhafter Teilnahme lesen, was er über die Bedeutung des kindlichen Spieltriebs und seine verständige Entwicklung als Anfang der Kunsterziehung, über richtiges Spielzeug, über das erziehlich richtige Bilderbuch mit und ohne Farben, über Handbeschäftigung und frühe Erziehung der Jugend zur Werkthätigkeit, zum hervorbringenden Schaffen sagt. Weil Kinder schon in den ersten Lebensjahren mit Griffel, auch bloß mit dem Finger im Sande und am angehauchten Fenster Umrisse von Figuren, wenn auch form- und regellos zeichnen, sollte dieser Trieb gerade zu der Zeit, wo er zum erstenmal auftritt, wohl schon im dritten Lebensjahr benützt und zur Entwicklung gebracht werden. Das Spiel mit dem Baukasten, mit dem Formen in Sand und Thon, mit dem Stäbchen-, Fädchen- und Täfelchenlegen giebt dem zeichnerischen Illusionstrieb gehörige Befriedigung. Der wichtige Schritt zum eigentlichen Zeichnen soll nach H. Lange schon im ersten Schuljahr geschehen. Die Schule soll den angeborenen oder wenigstens früh sich entwickelnden künstlerischen Trieb weiter bilden, für die Erziehung zur technischen Geschicklichkeit und zur ästhetischen Genußfähigkeit nutzbar machen. Zu den höchsten Genüssen im Leben gehört die Kunst. Es ist ein sehr empfindlicher Mangel an Bildung, wenn ein Mensch, der im übrigen gesund an Leib und Geist ist, keine Genußfähigkeit für Kunst hat. Die Aufgabe, den Stand der Gelehrten, der humanistisch und akademisch Gebildeten fähig für den Genuß der bildenden Künste zu machen und so dem Verständnis wie dem Betrieb heutiger und künftiger Kunst einen nahrungskräftigen Boden zu schaffen, damit ein wirkliches deutsches Kunstleben und Kunstvolk werde, das wäre die Aufgabe des Gymnasiums in erster, der Universität in letzter Linie. Wenn wir wirklich seiner Zeit der künstlerischen Blüte entgegensehen dürfen, wenn das kommende Jahrhundert für uns ein Jahrhundert der Kunst sein soll, so muß gefordert werden, daß jeder Gebildete, der eine leitende Stellung im Staate einzunehmen berufen ist, vollkommen von der Bedeutung der Kunst durchdrungen sei. Schon jetzt liegt das Wohl und Wehe der Kunst zum Teil in den Händen unserer höheren Beamten, jede Unterdrückung oder Vernachlässigung desselben würde sich bitter durch Schädigung des Nationalwohlstands rächen. Neben dem Juristen ist besonders der Theologe zum Wächter der Kunst, zum Erhalter der Kunstdenkmäler bestellt. Nicht selten hat er bei Kirchenbauten, bei Wiederherstellung älterer Kirchen, bei Erhaltung kirchlicher Kunstwerke das entscheidende Wort zu sprechen. Wie soll er dazu im stande sein, wenn er nicht auf der Universität Gelegenheit gefunden hat, sich gewisse kunstgeschichtliche Anschauungen, eine gewisse Kenntnis der Stilarten zu erwerben? Wenn die gegenwärtige Vernachlässigung des Zeichenunterrichts an den Gymnasien — gegen diese hat H. Prof. Lange seine Streitschrift

hauptsächlich geschrieben — wirklich zum Teil darauf zurückzuführen ist, daß die Direktoren und Schulräte in der Regel nichts vom Zeichnen verstehen und als klassische Philologen zur Kunst kein näheres Verhältnis haben, so müssen die Schulamtskandidaten doch auf den Universitäten wenigstens mit Kunst soweit sich beschäftigen, daß sie später sich ihrer Verantwortlichkeit in dieser Beziehung in vollem Maße bewußt sind.

Die Bedeutung der Kunst für die Universitäten liegt aber noch tiefer. Wenn die höchsten und gebildetsten Kreise der Nation in erster Linie an der Weiterentwicklung unserer Bildung zu arbeiten haben, so müssen sie vor allem die gegenwärtige Bildung in ihrem vollen Umfang verstehen lernen. Dazu gehört die bildende Kunst ebenso wie das soziale und kirchliche Leben, ebenso wie die Staats- und Kriegsgeschichte, ebenso wie die Dicht- und Tonkunst. Also verlangt die Kunstgeschichte mindestens ebenso wie jede andere Wissenschaft eine besondere Pflege auf der Universität. Aber thatsächlich wird an der Hälfte der deutschen Universitäten für wenigstens achttausend Studenten überhaupt keine Gelegenheit geboten, sich über neuere Kunst zu unterrichten, sich eine planmäßige Anschauung bedeutender Kunstwerke zu erwerben. —

Was wir hiemit wörtlich aus dem inhaltsreichen, kräftig anregenden Buche ausgezogen haben, wird die Bedeutung desselben erkennen lassen. Zwar wird es an Widerspruch gegen manche gewagte Aufstellungen nicht fehlen, namentlich von pädagogischer und didaktischer Seite. Aber wenn es wirkt, was zu wünschen ist, so wird auch diejenige Kunst, welcher unser Blatt zu dienen sucht, besserer Erkenntnis und Förderung sich erfreuen dürfen. Eine besondere Beziehung auf die eigentlich christliche, biblische, kirchliche Kunst liegt, wie den deutschen Kathedern dieser Zeit überhaupt, so auch dem Königsberger, so scheint es nach H. Prof. Lange's Buch, fern. Aber nahe genug wird doch die Einsicht liegen, daß wirklich volkstümlich die deutsche Kunst nur werden wird, wenn sie nicht nur in die sogenannten gebildeten Kreise, sondern in die Gemeinde, ins Bürger- und Bauernhaus sich Eingang verschaffen kann durch würdige, gemütvolle, herzerhebende Schöpfungen auch aus religiöser Tiefe in den Fußstapfen Dürers, Kranachs und Genossen. H. M.

Kunstbericht aus Berlin.

Madonna mit dem Zeisig von A. Dürer.

Dem Berliner Publikum einen Überblick über die Gesamtthätigkeit unseres Meisters Dürer zu gewähren, indem sie seine in Besitz der Königlichen Museen befindlichen Werke ausstellte, war ein nicht hoch genug zu schätzender Gedanke der Museumsverwaltung. Sie ist sich des Dankes dafür auch von allen denen gewiß, welche mit Verehrung zu dem deutschesten der deutschen Künstler aufsehen, weil sie seine echte Künstlernatur erfaßt haben und bewundern, wie er Schritt für Schritt aus den Fesseln der Überlieferung und des Handwerks heraus die Kunst seiner Zeit zu der Würde emporzuheben lernte, die ihr von Gottes Gnaden gebührt. Mit Genugthuung begrüßte man es daher auch, daß für diese Ausstellung von der Verwaltung der kleine Saal der Gemäldegalerie hergeliehen

war, welcher sonst die italienischen Gemälde des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts birgt, und daß sie nicht, wie bei ähnlichen Gelegenheiten, in die Ausstellungsräume des Kupferstichkabinetts verwiesen worden ist, wohin sich die Masse der Besucher selten verirrt. Nur so war es möglich, daß jeder beim Betreten der Galerie auf Dürer aufmerksam gemacht und zur Betrachtung seiner Werke geradezu aufgefordert wurde.

Freilich hätte für das Verständnis des Meisters bei der großen Menge noch mehr gesorgt werden können durch Ausgabe eines kurzen Lebensabrisses, mit Hinweis auf sein Können und Streben unter Bezugnahme auf die ausgestellten Werke; doch war man der Verwaltung schon dankbar, daß später ein Verzeichnis aller ausgestellten Arbeiten herauskam, welches, mit der üblichen Gründlichkeit verfaßt, einen bleibenden Wert für die Liebhaber Dürer'scher Kunst besitzt.

Die Ausstellung setzte sich danach zusammen aus 4 echten und einem fraglichen Gemälde, 41 Handzeichnungen, 33 Kupferstichen, 63 Holzschnitten (darunter die aus 92 Platten zusammengesetzte große Ehrenpforte Kaiser Maximilians I) und 7 Vervielfältigungen.

Das Hauptinteresse dieser großen Ausstellung nahm vorerst die neuerworbene „Maria mit dem Kinde" (Madonna mit dem Zeisig) in Anspruch, welche 1892 vom Marquis of Lothian in New Battle Abbey für die Galerie angekauft wurde. Mit diesem Bilde ist ein drittes bedeutendes Werk Dürers in den Besitz unseres Museums übergegangen, welches sich den beiden besten Bildnissen von des Meisters Hand (Jakob Muffel und Hieronymus Holzschuer) würdig an die Seite stellt. Das Bild ist auf Holz, 91 cm zu 76 cm, gemalt und zeigt vorn links an einer Holzbank einen Zettel mit dem Monogramm und der Inschrift: Albertus durer germanus faciebat post virginis partum. 1506. — Also ist es während des Meisters Aufenthalt in Venedig, 1506, vor oder nach dem berühmten „Rosenkranzfest" gemalt. Es zeigt in Aufbau und Malweise sichtbare Anklänge an die großen Venetianer und ist dabei voll der köstlichsten, nur Dürer eigenen Beobachtungen und Feinheiten.

Vor einem schmalen, prächtig roten Seidenvorhang sitzt in offener Landschaft Maria, auf ihrem Schoße steht das von einem geöffneten Hemdchen fast ganz entblößte Kind. Die rechte Hand stützt Maria auf ein Buch, die linke bewegt sich einem Büschel Maiglöckchen zu, das der Johannesknabe dem Christkinde darreicht. Dieses hält in der rechten Hand einen Saugbeutel und blickt nach einem Zeisig, der sich auf seinen erhobenen linken Arm gesetzt hat. Ein kleiner, hinter dem Johannes sich hervordrängender Engel trägt das Rohrkreuz des ersteren und zwei auf Wolken schwebende Cherubim halten einen Kranz über Mariens Haupt. Im Mittelgrunde der Landschaft erblickt man links eine Ruine, welche ähnlich auf der „Anbetung der Könige" in den Uffizien zu sehen ist, und weiterhin in der Ferne Gebirgszüge, während sich rechts ein Durchblick auf das Meer öffnet.

Reizend sind Bewegung und Ausdruck des Christkindes und der Kindergruppe überhaupt. Ersteres blickt, wie aus dem Schlaf erwacht, mit kindlicher, etwas ängstlicher Zurückhaltung auf den herzugeflogenen Zeisig, während Jo-

hannes, in köstlich geschilderter Gebärde, schüchtern seine Maiblumen darreicht, und das nebenstehende Engelchen letzteren sich bemerkbar zu machen ermuntert. Von edlem Linienfluß ist die Gestalt der Maria belebt, das schön geformte Oval des Gesichts klingt an den Kopf der Eva im „Museo del Prado" an, der Blick ist träumerisch in die Ferne gerichtet. Der Farbenauftrag ist im ganzen zart, sorgfältig und überaus leuchtend, von besonders weichem, an Bellini erinnernden Schmelz in der reinen, schön geformten und prächtig modellierten Stirn; während sich in den übrigen Fleischteilen ein dem Dürer eigener bräunlicher Schattenton bemerkbar macht, ist er hier fein silbergrau gestimmt. Der Eindruck des ganzen Bildes, mit seinen satten roten und grünen, warmen Tönen ist ein ungemein wohlthuender. Das ganze Werk ist eine wahre Perle unserer Galerie.

Besonders zogen noch an die vier auf das Gemälde bezüglichen Nachbildungen von Dürers Handzeichnungen: die weißgehöhte Tuschzeichnung für das Christkind (Kunsthalle in Bremen), eine Federzeichnung zu einem der krönenden Engel (Louvre in Paris), eine Feder- und Tuschzeichnung mit drei Kinderköpfen (Pariser Nationalbibliothek), deren einer für den andern krönenden Engel verwendet worden ist, die Tuschzeichnung des Evakopfes zu dem obengenannten Bilde im Prado (Albertina in Wien), dazu dann die drei Gemälde Dürers: Anbetung der Könige (Florenz), „Rosenkranzfest" (Prag) und die Eva (Madrid). R. S.

Die Bedeutung der „Oranten" in der altchristlichen Kunst.

Von Dr. Alfred Heußner (Kassel).

Die Frage nach der Bedeutung der betenden Figuren*) in der altchristlichen Kunst ist neuerdings von Wilpert**) zum Gegenstande einer eingehenden Untersuchung gemacht worden. Es ist sein Verdienst, mit Ablehnung aller bisherigen Deutungen, die in buntem Wechsel in diesen Darstellungen Bilder der Jungfrau Maria, der Kirche, des Glaubens, der Seelen im Fegfeuer u. a. vermuteten, bei seiner Untersuchung den Weg eingeschlagen zu haben, der allein auf diesem Gebiete sichere Ergebnisse erwarten läßt, nämlich die sorgfältige Vergleichung der verschiedenen Typen der betreffenden Darstellungen unter einander und mit verwandten Darstellungsgruppen unter Heranziehung der vorhandenen Inschriften. Aber dieser Gang der Untersuchung erscheint bei Wilpert nicht vollständig durchgeführt. Darstellungsgruppen von grundlegender Bedeutung für die vorliegende Frage sind übergangen; ihre Berücksichtigung dürfte zu einem wesentlich andersartigen Ergebnis führen, als zu der von Wilpert empfohlenen Deutung der Betenden als „Bilder der in der Seligkeit gedachten Seelen der Verstorbenen, welche für die Hinterbliebenen beten, damit diese das gleiche Ziel erlangen."

Als nächste Vergleichungspunkte bieten sich dar die zahlreichen Darstellungen Noahs in der Arche, Daniels unter den Löwen und der drei Jünglinge im Feuer-

*) Wir erlauben uns statt der Zwitter Orans, Orante, Oranten, die sich bei den Gelehrten eingebürgert haben, die deutschen allgemein verständlichen Ausdrücke zu setzen. D. Herausg.

**) Wilpert, ein Cyklus christologischer Gemälde u. s. w. Frbg. 1891.

ofen. Die Haltung Daniels und der drei Knaben entspricht durchgehends, sowie die Haltung Noahs entspricht in einer ganzen Reihe von Fällen (Garrucci 31, 1. 52, 1 u. ö.) so genau der Haltung der betenden Gestalten, daß die Annahme einer Verwandtschaft und eines Zusammenhanges mit der Bedeutung dieser Darstellungen unabweisbar erscheint. Über die Bedeutung der drei genannten Bilder im altchristlichen Gräberschmuck wird ein Zweifel kaum bestehen können. Wenn man Noah in der Arche durch eine weibliche Figur ersetzt hat, die doch jedenfalls nur die hier bestattete Tote bedeuten kann, so weist dies unzweifelhaft darauf hin, daß man eine gewisse Gleiche fand zwischen der Lage der Verstorbenen und der Lage Noahs. Eine derartige Beziehung war für eine andere Darstellung des Grabschmuckes, für das Jonasbild, bereits durch das Wort Christi Matth. 12, 14 gegeben, welches seinen dreitägigen Aufenthalt im Grabe dem dreitägigen Aufenthalte Jonas im Bauche des Fisches vergleicht. Eine gleiche Beziehung stellte die altchristliche Kunst her zwischen dem Aufenthalte des Toten im Grabe und dem Aufenthalte Noahs in der Arche, Daniels in der Löwengrube, der drei Jünglinge in dem Feuerofen, und ihre Errettung aus solcher Not wird Sinnbild der Errettung der Gläubigen aus der Not des Grabes, dem „Bauche des Todes" (Jon. 2, 3). Man braucht kaum auf die alten Grabgebete: Libera Domine animam ejus sicut liberasti Noe de diluvio, Danielem de lacu leonum, tres pueros de camino ignis ardentis, oder auf andere Schriftquellen*) zurückzugehen, um diesen Zusammenhang nachzuweisen. Die erwähnte Einsetzung einer Betenden an die Stelle Noahs und die Hinzufügung der Taube aus dem Noahbild zu einer Betenden**) zeigen deutlich genug, daß die christliche Kunst diese Darstellungen sehr bestimmt mit dem Schicksal des Verstorbenen in Verbindung setzte, wie sie andererseits auch den abschließenden Beweis für einen Zusammenhang der Bedeutung der betenden Gestalten mit jener Gruppe von Darstellungen geben. Einen solchen Zusammenhang erkennt auch Wilpert an, wenn er die Wahl läßt, eine Betende in viereckiger Umrahmung aus den Fenstern der himmlischen Wohnung „oder der Arche Noäh" herausschauen zu lassen.***) Dann aber läßt sich auch die Deutung der Betenden auf „die im himmlischen Frieden gedachte" Seele nicht mehr festhalten; denn weder Noah, noch Daniel und die drei Knaben befinden sich bereits in himmlischem Frieden, sondern im Gegenteil in großer Not, und ihre betende Haltung kann keinen anderen Sinn haben, als den der Bitte um Errettung aus derselben. Man wird demgemäß auch in dem Gebete jener Gestalten nicht ein Gebet für die Hinterbliebenen, sondern die Bitte um Errettung aus der Not des Grabes und um Aufnahme in die Seligkeit zu sehen haben, deren Erhörung der Christ allerdings gewiß ist. Ganz entsprechend schrieb man auf das Grab: Pater omnipotens, miserere animae non digna ferentis.

Das so gefundene Ergebnis dürfte sich nun auch allein in den verschiedenen

*) Le Blant, Etude sur les sarcophages d'Arles. Introduction. V. Schultze, Archäol. Studien. Prolegomena.

**) ebendas. S. 273 Nr. 30.

***) Die Katakombengemälde und ihre alten Kopien. Frbg. 1891. S. 50 Taf. 24.

Beziehungen bewähren, in welche die betenden Figuren weiterhin hineingestellt erscheinen. Mit voller Deutlichkeit zeigen diese Bedeutung zwei vereinzelte Darstellungen. In der einen (bei Garr. 59, 2) schreitet eine Betende nach vorne durch einen Vorhang hindurch, den zwei männliche Personen rechts und links vor ihr zurückziehen; in der andern (Garr. 381) ergreift eine Hand vom Himmel den ausgestreckten Arm der Betenden. Besonders die erstgenannte Darstellung zeigt deutlich, daß die Betende als um die Aufnahme in die Seligkeit bittend gedacht ist, zu der ihr mit der Beseitigung des Vorhanges Zutritt gewährt wird. Aber auch der Sinn der häufigeren Kranzüberreichung an die Betenden durch eine vom Himmel kommende Hand bleibt völlig dunkel, wenn ihr Gebet den Hinterbliebenen gilt, erscheint aber durchaus verständlich als Erfüllung der Bitte im angegebenen Sinn. Ferner ist hier hinzuweisen auf die sogenannten „Einführungsscenen." Schon in dieser Benennung drückt sich das richtige Gefühl aus, daß die Betenden unmöglich „bereits in der seligen Ewigkeit" befindlich gedacht werden können. Daß aber die Hinzufügung der beiden männlichen Figuren, welche die Steinbilder fast regelmäßig neben den Betenden zeigen, überhaupt nicht die „Einführung," sondern nur den Empfang der Verstorbenen durch Apostel oder andere Angehörige des Reiches der Seligkeit andeuten kann, ergiebt sich aus der völlig entsprechenden Darstellung bei Garrucci 303, 2.*) Wenn hier von rechts und links je drei Schafe mit Kränzen im Maule nach der Mitte zu vorwärtsschreiten, wo ihnen die beiden genannten Figuren die Arme entgegenstrecken, so kann damit nur gemeint sein, daß die unter dem Bild der Schafe sinnbildlich dargestellten Verstorbenen hier „von den Geistern aller Heiligen empfangen" und in den Frieden aufgenommen werden, ganz entsprechend dem Gebete: In pacem te suscipiant omnes spiritus sanctorum. In gleicher Weise dürfte sich auch die Darstellung einer Betenden zwischen zwei Schafen erklären. Dieselbe wird als abgekürzte Wiederholung jener anderen Gruppe von Darstellungen zu betrachten sein, welche eine Betende geradezu im Hirtenbilde zeigen. Ist dieses aber Sinnbild Christi, der die Toten um sich sammelt und heimführt, so lag eine Verknüpfung beider Bilder nahe: die Verstorbenen bitten um Aufnahme in die Herde des Hirten.

Es bleibt noch eine kurze Erörterung der von Wilpert aufgeworfenen Frage übrig, ob in den Betenden wirkliche Bildnisse, oder nur „Bilder der Seelen" der verstorbenen Männer oder Frauen zu sehen sind. Jedenfalls ist in einer Reihe von Fällen durch Beischriften wie Heliodora, Vitalia, Nemesius, Procopius u. a. sichergestellt, daß sie die Verstorbenen bedeuten sollten. Wenn man auf einem Familiengrabe Vater, Mutter und Tochter (Theotecnus, Hilaria, Nonnosa 101, 2) als betend darstellt, so ist doch mit aller Sicherheit anzunehmen, daß der Künstler hier möglichst naturgetreue Bilder der Beigesetzten geben wollte. Man verkennt das Wesen naiver Kunstübung, wenn man den Mangel eigenartiger Züge auf die Überlegung des Künstlers zurückführt, daß hier ja nicht die Verstorbenen, wie sie im Leben waren, sondern ihre in der Seligkeit gedachten Seelen

*) Heußner, die altchristlichen Orpheusdarstellungen. Kassel 1893. S. 22.

gemeint seien, deren Züge natürlich allgemein, „ideal" zu halten seien. Auch Wilpert selbst kann sich der Deutung einzelner derartiger Bilder auf „Bildnisse der Verstorbenen" *) nicht entziehen, und diese Bedeutung wird überall da beizubehalten sein, wo männliche Figuren als betend dargestellt erscheinen. Der erwähnte Mangel an eigenartiger Zügen wird eher auf das Unvermögen als die Absicht des Künstlers zu schieben sein. Aber die angegebene Bedeutung könnten die Bilder der betenden weiblichen Figur nicht überall haben. Das zeigen am deutlichsten die Bilder der Steinsärge. Hier haben sich eine Reihe ausgeprägter Bildnisköpfe erhalten, welche sogar von einer hohen Befähigung der christlichen Künstler für das Bildnis Zeugnis ablegen. Dagegen zeigt die in den Bildern häufig widerholte Betende zwischen den beiden Paradiesesbäumen und die in den oben erwähnten Empfangsbildern stets dieselbe nichtssagende Art, die den Gedanken an bildnismäßige Darstellung der Verstorbenen ausschließt und eine allgemeinere Bedeutung fordert. Hier wird, besonders mit Rücksicht auf die nunmehr durchgehende weibliche Bildung, vielleicht im Anschluß an den in den Grabdenkmälern schon längst üblichen Sprachgebrauch von anima, wie Fyrmi dulcis anima sancta, dulcis anima dormit in pace u. ä., die von Wilpert empfohlene Beziehung der Betenden auf die Seele Platz zu greifen haben. Aber man wird nicht von „Bildern der Seelen der Verstorbenen" reden dürfen, sondern nur von einer sinnbildlichen Darstellung der im Glauben abgeschiedenen Seele im allgemeinen,**) die als unschuldig leidende — anima non digna ferens — um Erlösung aus dem Grabe und Aufnahme in die selige Ewigkeit bittet, der Erhörung auf Grund ihres Glaubens gewiß. So ist die Betende aus einer eigenartigen Darstellung der Verstorbenen schon in ziemlich früher Zeit, wie die Deckenmalereien der Katakomben zeigen, zu einem Sinnbild der Hoffnung und der Zuversicht der Christen auf die Auferstehung geworden, so daß der unterschiedslosen Verwendung des Bildes auf allen Gräbern, auch auf denen von Kindern und männlichen Personen, ihrer Wiederholung auf ein und demselben Grabe, sowie der Hinzufügung zweier betenden Frauen zu unzweifelhaften Bildnissen männlicher Personen (Garr. 66. 358, 2) nichts mehr im Wege stand. Beide Bedeutungen gehen eine Zeit lang neben einander her, bis die letztgenannte in der Bildnerei das Feld allein behauptete. Somit halten sich auch diese Darstellungen durchaus in der Linie des allgemeinen Grundgedankens des altchristlichen Bilderkreises, als dessen Zweck nach dem Vorgange Le Blants und V. Schultzes jetzt auch Wilpert den Ausdruck des „Hoffens" der Christen am Grabe bezeichnet.

Karolingisch oder jünger?

In einem weltverlorenen Winkel des bayrischen Steigerwaldes, dort, wo die drei Kreise Ober-, Mittel- und Unterfranken zusammenstoßen, auf einem der höch-

*) Wilpert, die gottgeweihten Jungfrauen. Frbg. 1891. S. 87. 93. Als „Porträt" der Verstorbenen führt Springer, Grundzüge. 1888. S. 118 an: Mosaikbildnis der Gattin des Fl. Julius Julianus in der Bibliothek Chigi. Mir hier leider nicht zugänglich.

**) Vgl. Kraus, Realencyklopädie. S. 545. Springer a. a. O. S. 118.

sten Kämme liegt ein kleines Dörflein, Hohenbirkach oder auch Großbirkach genannt. Eine Stunde davon gegen Norden liegt in einem von prachtvollen Wäldern eingerahmten Thal die alte Abtei Kloster Ebrach, jetzt Gefangenenanstalt, dreiviertel Stunden südlich davon der uralte kleine Marktflecken Geiselwind, wo eine der 14 von Karl d. Gr. gebauten Slavenkirchen steht, drei Stunden südöstlich davon der Markt Burghaslach, dessen ursprüngliche Kirche die Sage sogar auf Pipin zurückführt. Einige Stunden weiter gegen Südosten liegt Lonnerstadt, gleichfalls eine der 14 Kirchen, die Karl zur Bekehrung der ins verödete Land gerufenen heidnischen Slaven oder Wenden (Geiselwind, Burgwindheim u. s. w.) erbauen ließ.

Die Kirche in Hohenbirkach soll im Jahr 815, also ein Jahr nach Karls Tod eingeweiht worden sein. In späterer Zeit stund nicht weit davon, da wo jetzt das Pfarrhaus steht, eine Beguinenklause (mit 6 Schwestern und einer Meisterin), welche 1422 vom Bischof Johannes von Würzburg aufgehoben wurde. Das Langhaus der Kirche ist jünger als der Turm und hat ein romanisches Portal; der Turm, dessen oberes Geschoß gleichfalls jünger ist als das untere, hat altromanische Fenster, dessen Säule mit einer Doppelkonsole abschließt, welche in ihrem äußeren Sattel oben ein herunterschauendes Gesicht trägt. An der Südseite des Turmes sind hoch oben zwei Figuren eingemauert, welche vielleicht die früher an dieser Stelle verehrten slavischen Götzenbilder waren. In dem Kirchlein selbst aber fand ich an der Nordseite des im Turm stehenden Altares ein uraltes, in dem feinkörnigen grünlichgelben an Ort und Stelle vorkommenden Schilfsandstein gearbeitetes 56 cm breites, 82 cm hohes Bildwerk eingemauert, das nach einer ganz genauen Zeichnung hier im kleinen abgebildet ist. Johannes der Täufer, in ausgeprägt byzantinischer Weise, übernatürlich groß und hager, mit Heiligenschein in Form eines weiten Reifes um das Haupt, hält an diesem mit beiden Händen das Lamm, auf welches der unnatürlich lange Zeigefinger der rechten Hand, als auf das Gottes Lamm deutet, das der Welt Sünde trägt. Das lang herabhängende Haar ist gescheitelt, der Bart geteilt als Zwickelbart, die Ohren stehen unnatürlich und häßlich hoch am Kopf. Mit beiden Füßen steht er auf einem Tier, Fratzenkopf, welcher vielleicht den überwundenen Satan oder das überwundene Heidentum bezeichnen soll. Der breite Kreisbogen, auf dem die Tierfratze angebracht ist, ist gestreift, als sollte er einen Regenbogen (?) vorstellen. Dem Täufer zu Seiten sind zwei ihm nur bis an die Brust reichende, mit Stiefeln, einem Hemd oder Rock und einem verbrämten Mantel bekleidete bartlose Männer. Ihre Vorderarme sind mit Ringen oder geringelten Armschienen bedeckt, das kurz gehaltene Haar ist einfach zurückgestrichen, der eine hat die rechte, der andere (offenbar nur der zeichnerischen Gleichmäßigkeit halber) die linke Hand zum Schwur erhoben. Beide schreiten zu Johannes herab auf einem Boden, der wie sanft bewegtes Wasser aussieht, das vielleicht



das Meer der Völker, oder Heidenwelt, andeuten soll (?). Bei der genauen Gleichförmigkeit, in der diese beiden Gestalten dargestellt sind, ist es um so auffallender, daß die Buchstaben der Inschrift: Johannes babtista nicht auch gleichmäßig auf beide Seiten verteilt sind und daß das letzte A nicht wie die anderen den einfachen Querstrich, sondern den in eine Spitze nach unten gebrochenen Strich hat (A). Auf der oberen Randleiste steht WOLFHERVS ABBAS.

Vom Vorhandensein dieses Bildes wußten merkwürdigerweise die Gemeindeglieder, die ich darüber befragte, gar nicht, selbst der damalige Geistliche hatte es noch nicht bemerkt. Allerdings ist der Raum zwischen dem Altar und der nördlichen Turmwand recht schmal und dunkel. Das Bild selbst ist nur unten durch die Füße der Vorübergehenden ein wenig abgestoßen, außerdem ist es so unversehrt, als ob es noch ganz neu wäre.

Vom Kloster Schwarzach am nördlichen Fuß des Steigerwaldes, zu dem die Pfarrei Hohenbirkach im Mittelalter Jahrhunderte lang gehörte, erhielt ich auf meine Anfrage die Nachricht, daß ein Abt Wolfherus 1034—1046 dortselbst regiert habe. Herr Professor Eberlein † von Nürnberg aber, den ich meine Zeichnung sehen ließ, behauptete, die ganze Darstellungsweise deute ganz unzweifelhaft auf die karolingische Zeit; er halte die zwei Männer für slavische Grafen oder Edelleute, das zeige das verbrämte Fürstenkleid, die toga praetexta principatus, und die drei aufgehobenen Schwurfinger bedeuteten den Eid der Treue, den sie bei ihrer Bekehrung Christo leisteten.

Herr Professor Dr. Sepp in München, der 1882 im Sammler der Augsb. Ab. Zeitung eine Reihe von Artikeln über die Bajuvaren veröffentlichte und dabei die Frage aufwarf, ob ihm niemand über einen „Wolfher der Bayer," der in der zweiten Hälfte des neunten Jahrhunderts als Bischof in Vienne vorkommt, Aufschluß geben könne, und dem ich darauf hin meine Zeichnung zusandte, sagte in einem der folgenden Artikel: „— — Nach der Schilderung der Nonne von Heidenheim war Sualafeld im achten Jahrhundert öde, also von Bajuvaren nicht genügend besetzt, ebensowenig von anderem Volk. — — Öde waren damals auch andere Landstriche, sonst hätte man nicht vielfach Slaven zur Arbeit hereingezogen." — — In bezug auf unser Bild fährt er fort: — „dem Täufer steht rechts und links ein Männlein im Taufhemd, mit wie zum Schwur erhobenen drei Fingern, mit künstlich fremdem Gesichtsausdruck, offenbar um Wenden zu bezeichnen. Dieser Wulfher dürfte der von mir gesuchte Bayer auf dem Hirtenstuhl zu Vienne sein." — Ich selber fand später irgendwo, daß ein Wolfherus 810—831 Bischof in Würzburg gewesen sei. Wäre unser Bild also wirklich etwa schon bei der Erbauung der Kirche 813 in den Altar eingemauert worden, so hätten wir daran eines der ältesten kirchlichen Bildwerke Deutschlands vor uns.

Durch die vorstehende Mitteilung möchte ich Veranlassung gegeben haben, daß berufenere Federn sich darüber äußern.

Thalmässing. Adolf Müller, Dekan.

Vom Memminger Chorgestühl.

Über den Ursprung des Memminger Gestühls war man ziemlich lange im Unklaren. Man brachte dasselbe bald mit der Ulmer Schule in Zusammenhang, bald mit dem Memminger Thomas Heidelberger, dessen Name durch verschiedene Arbeiten im Kloster Ottobeuren erhalten geblieben war. Inzwischen wurde nicht nur der Vertrag zwischen den Pflegern und den Meistern des Gestühls aufgefunden, sondern auch die gleichzeitigen Kirchenpflegrechnungen. Es steht nun fest, daß die Memminger Meister und Bürger Heinrich Stark und Hans Daprazhauser die Arbeit in den Jahren 1501—5 gefertigt haben. Gegen einen näheren Zusammenhang des Werkes mit Ulm spricht eine Rechnungsbemerkung, welche von einem — leider gänzlich verschollenen — Gestühl in Kempten redet. Sodann trägt das um dreißig Jahre ältere Syrlinsche Gestühl in Ulm im ganzen noch das strengere Gepräge der Steinarchitektur, während das Memminger bereits den freien, naturalistischen Geist der ausgehenden Gotik atmet. Dabei zieht letzteres die Malerei zur Ausschmückung der Rückwände in hervorragender Weise bei, indem hier die Inschriften in Gold auf grünem oder rotem Grund aufgetragen werden, während diese in Ulm in die flatternden Spruchbänder eingeschnitten sind. In die Augen fällt auch die, an italienische Arbeiten erinnernde, weitgehende Verwendung eingelegter Arbeit (Intarsien). Dieser Vorliebe für quadratische Einlagen geometrischer Muster aus feinen, bunten Holzstäbchen entspricht eine sichtliche Abneigung gegen phantastisches Figurenwerk, was wieder an Italien erinnert. Die Miserikordien insonderheit sind ohne jeden Schmuck. — Daß die beiden Pfarrherren von St. Martin, unter deren Amtsführung das Werk erstund, Italiener waren, geht aus ihren Namen hervor: sie heißen Philipp de Letra und Sebastian de Bonis. Letzterer übernahm 1501 die Antonierpräzeptorei nebst dem Pfarrhof von St. Martin; doch waren die Pläne vielleicht schon vor seinem Amtsantritt fertig. Jedenfalls ist es nicht schwer, Vermutungen über die Quelle italienischer Einflüsse zu begründen.

Auswahl, Anordnung und Ausführung der Figuren lehnen sich nicht an Ulm an. Memmingen hat in der Höhe nur eine umlaufende Figurenreihe, nicht zwei; auch stehen die Figuren in fortlaufendem Zusammenhang und bilden nicht einander entsprechende Reihen. Die Bilder schauen aus den gewölbten Baldachinen heraus, nicht aus den Giebeln oder dem Getäfel der Rückwand. Der figürliche Schmuck tritt also mehr zurück; dafür kommt das Wort, dem die beste Stelle der Rückwand eingeräumt ist, voll und ganz zur Geltung. Über die unteren Figuren habe ich mich bereits im vorigen Jahrgang des Chr. Kunstblatts S. 137 geäußert. Beizufügen wäre noch, daß in Memmingen die Wangen der Stuhlreihen nicht nur mit Brustbildaufsätzen versehen sind, sondern auch mit Relieffiguren an der Seite.

Die 36 Inschriften, zu denen die oberen Bilder gehören, sind ebenfalls ganz andersartig. Sie sind wohl gänzlich aus einem katechismusartigen Buch abgeschrieben. Die eigentliche Quelle war bisher nicht aufzufinden. Doch läßt sich sagen, wie das betreffende Buch etwa ausgesehen haben wird. Die

Memminger Stadtbibliothek besitzt nämlich ein aus dem alten Antonierkloster stammendes Druckwerk: Joannis Philippi de Lignamine equitis Siculi ad Sixtum IV. pont. maximum. Impressum Romae 1481.*)

In der Vorrede wird das Ganze als einfacher Nachdruck der kleinen Schriften des Magister Philippus vom Prediger-Orden, eines Landsmanns und Verwandten des Herausgebers bezeichnet. Den Inhalt bilden: eine Abhandlung über die Widersprüche zwischen Hieronymus und Augustinus, wobei gegenüber der Meinung des Hieronymus, von den alten Dichtern sei nichts über Christus geweissagt worden, nachgewiesen wird, was die Sibyllen, Philosophen und Poeten der Heiden über Christus voraus verkündigt haben; sodann eine Erklärung des athanasianischen Glaubensbekenntnisses, des Vaterunsers, des englischen Grußes, des Te Deum laudamus und Gloria in excelsis, schließlich eine grammatische Lösung theologischer Fragen durch den Theologen Donatus.

Die erste der genannten Abhandlungen nun läßt uns im allgemeinen erkennen, in welchem Zusammenhang die mittelalterliche Theologie die Sibyllen vorzuführen pflegte. Dabei muß es jedoch befremden, daß unser Buch nach Erwähnung dieser Prophetinnen ankündigt, es wolle nunmehr noch deren Aussprüche anführen, dann aber doch etwas anderes bringt, als man erwartet. Es zeigt uns nämlich auf 24 Seiten in stetem Wechsel vor allem die Bilder von zwölf Sibyllen und dazu noch die von ebensoviel Propheten, alle mit beigefügtem Namen, Spruch u. s. w. Offenbar hat hier de Lignamine an Stelle der in seiner Vorlage ursprünglich allein vorhandenen Reihe von Sibyllenworten ein daneben vorhandenes verwandtes Werkchen eingeschoben, das illustriert war und die Propheten mitbehandelte, ähnlich, wie in dem von Gefften nach einem Münchener Blockbuch herausgegebenen Bilderkatechismus (Symbolum Apostolicum) die letzteren mit den Aposteln vergesellschaftet erscheinen. Illustrierte Drucke dieser Art also muß es damals verschiedene gegeben haben, und aus einem solchen, der im einzelnen allerdings von dem vorhin genannten abwich, scheint man auch in Memmingen geschöpft zu haben. Wir finden hier nämlich 12 Sibyllen, 11 Propheten, (12 Apostel mit Christus)**) — Einer, Hosea (?), mußte aus äußeren Gründen wegfallen. — Paarweise angeordnet sprechen sie in parallelen Prophezeihungen von der Geburt, amtlichen Thätigkeit, Leiden und Auferstehen Christi, sowie vom Weltgericht. An sie schließen sich unmittelbar die 12 Apostel mit dem Glauben, wobei Christus

*) Nachträglich sehe ich, daß auch Müller-Grote in seiner unlängst erschienenen Abhandlung über die Goslarer Rathausbilder dieses Buch bespricht, und zwar als das älteste ihm bekannte Druckwerk dieser Art. Man findet dort genauere Angaben über dasselbe.

**) 1. Bileam. 2. S. hellespontica. 3. Micha. 4. S. tiburtina. 5. Habakuk. 6. S. samia. 7. Jesaja. 8. S. chimica. 9. Sacharja. 10. S. europäa. 11. Esdras secundum Hebreos (=Maleachi). 12. S. phrygica. 13. Daniel. 14. S. cumana. 15. Jeremia. 16. S. libyca. 17. Filius Amos (=Jesaja). 18. S. agrippa. 19. Salomo rex. 20. S. innominata secundum Laktancium. [21. fehlt: Hosea?] 21. S. persica. 22. Maleachi. 23. S. erythrea. 24. Petrus. 25. Christus. 26. Johannes. 27. Jacobus Zebedei. 28. Andreas. 29. Philippus. 30. Thomas. 31. Bartholomäus. 32. Matthäus. 33. Jacobus Alphei. 34. Simon Chananäus. 35. Judas Jacobi. 36. Matthias.

in zweiter Stelle, also zwischen Petrus und Johannes eingeschoben ist, mit dem Wort: Gehet hin rc. und: Wer da glaubet rc.

Für das Memminger Gestühl bezeichnend und am besten geeignet, auf die richtige Quelle zu führen, scheinen mir folgende Besonderheiten zu sein. Um zwei Jesajastellen verwerten zu können, hat man den Propheten das einemal als Sohn des Amoz bezeichnet und eine ganz andere Figur angebracht. Ebenso ist Maleachi das einemal „Esdra nach den Hebräern" genannt. Die Rabbiner leugnen nämlich, daß es einen Maleachi gegeben hat, und weisen sein Buch dem Esra zu. Endlich heißt eine Sibylle: Namenlos nach Laktanz, weil Laktanz bei Anführung der ihr beigelegten Worte keinen Namen nennt.

Sollten sich die erwähnten Besonderheiten nirgends sonst nachweisen lassen, dann wäre allerdings zu erwägen, ob man nicht in Memmingen im einzelnen selbständig vorgegangen ist.

Eine genaue Beschreibung und eingehende Behandlung des Memminger Gestühls gebe ich im laufenden Jahrgang des Allgäuer Geschichtsfreundes (Kempten, Kösel).

Memmingen. Dr. Schiller.

Deutsches Trachtenbuch.

Der Verfasser eines großen Bilder-Werkes über „Trachten, Haus-, Feld- und Kriegsgerätschaften der Völker alter und neuer Zeit," H. F. Hottenroth, giebt ein kleineres auf fünfzehn Lieferungen zu 2 ℳ berechnetes „Handbuch der deutschen Tracht" in demselben Verlag von G. Weise in Stuttgart heraus. Es soll in Wort und Bild alle jene Trachten darstellen, die in unserm deutschen Vaterlande von der geschichtlichen Frühzeit an bis auf unsere Tage auf- und wieder abgekommen sind. Dabei ist nicht bloß die wissenschaftliche, sondern vor allem auch die künstlerische und werkliche Bedeutung, nicht bloß die große Heerstraße, auf welcher je die herrische Zeitmode einhergeschritten ist, sondern auch die bescheidene Bauern- und Volksmode in den entlegenen Winkeln und Hütten ins Auge gefaßt. Das erste Buch behandelt die urtümliche und die romanisierte Tracht der germanischen Stämme bis zur Gründung des alten deutschen Reichs. Zunächst wird in der ersten uns vorliegenden Lieferung die Germanentracht bis zur Völkerwanderung in der vorrömischen und in der römischen, dann die Tracht der Stämme der großen Völkerwanderung, der Westgoten und Ostgoten, der „Baiwaren" und der Alamannen auf Grund der alten Denkmale und der neuen Forschungen und Funde unter besonderer Anlehnung an Lindenschmidts Altertümer unserer heidnischen Vorzeit eingehend beschrieben und mit mehr als 220 Textbildern veranschaulicht. Zwei eingelegte farbige Blätter geben eine Vorstellung von deutscher Tracht in der alten Königszeit. Unter Tracht ist begriffen alles, was an Kleidung von hoch und nieder getragen wurde vom Kopf bis zum Fuß, dazu alles, was zum Schmuck für Mann und Weib, zu Waffe und Werkzeug in Krieg und Frieden gedient hat. Das höchst lehrreiche und anschauliche Werk wird ein trefflicher Führer durch die deutsche Bildungsgeschichte sein für Lehrende und Lernende. Wir gedenken darauf zurückzukommen.

Verantwortliche Redaktion: Prälat Dr. v. Merz in Stuttgart.
Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

1. Juli 1893. Fünfunddreißigster Jahrgang. Nr. 7.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Heinrich Merz.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Ein deutscher Mann und Künstler.*)

Der Schöpfer des Armindenkmals auf der Grotenburg des Teutoburger Walds ist bei dem ältern Geschlecht heute fast vergessen und wird den Jüngeren von keiner deutschen Kunstgeschichte genannt. Er war allerdings kein bahnbrechender, schöpferischer Meister, aber ein ganz eigenartig begabter und ausgeprägter Kernmensch, ein kunstbegeisterter, thatkräftiger, selbstloser, hingebungsfreudiger Mann, dessen höchstes Ziel die Schöpfung einer deutschen Volkskunst war. Wenn eine solche ihm so wenig als größeren deutschen Künstlern erreichbar war, so hat seine glühende Vaterlandsliebe doch etwas erreicht und erreichen helfen, was nur wenigen auch der Besten gelungen ist. Des Vaterlands Not im Anfang unseres

*) Ernst von Bandel. Ein deutscher Mann und Künstler. Von Dr. Hermann Schmidt. Mit 6 Abbildungen. Hannover. Verlag von Karl Meyer. 1892. (Preis 3 M 60 ₰, schön gebunden 5 M.)

Jahrhunderts hat schon den Knaben inmitten herrisch-französischer und knechtisch-französelnder Umgebung zu einem Deutschen gemacht, der als Jüngling und als Mann nur eine Leidenschaft hatte: Deutschland. Diese verkörperte sich ihm in der Gestalt des Befreiers vom römischen Joch, der er siebenunddreißig schwere Jahre voll Arbeit und Kampf und Sorge geopfert hat.

Diese Kernnatur, die unter rauher Schale ein weiches Herz barg, hatte auch einen tieferen religiösen Grund und war ein guter Protestant. Unter den von ihm geschaffenen Bildwerken, welche größtenteils nach dem Sinn der Zeit der griechischen Sage entnommen oder zeitgenössische Bildnisse sind, — im Bildnis war Bandel sonderlich stark — ist auch eine Anzahl von religiösen Gebilden. In Hannover ein David mit der Harfe, ein Grabrelief auf dem Friedhof, eine Maria mit Kind (in der Schloßkirche), ein auf dem Kreuz schlafendes Christkind; in der Petrikirche zu Hamburg und in der Kirche zu Rosdorf je ein Taufstein, Apostelfiguren am Altar zu Loccum, zwei Grabmäler in Göttingen, ein Standbild der Ruth in Berlin. So darf denn auch unser Christl. Kunstblatt Bandels Gedächtnis erneuern und erhalten helfen, indem es auf das anziehende und fesselnde Lebens- und Charakterbild aufmerksam macht, das eine kundige und gewandte Hand in den Farben der Ursprünglichkeit auf Grund von Aufzeichnungen und Briefen des merkwürdigen Mannes schildert. Von dessen Hochsinn und vaterländischem Opfermut könnte und sollte gerade unser heutiges in Selbst- und Genußsucht viel zerfahrenes Geschlecht so vieles lernen.

Bandels Großvater war einer der vier Richter in Küstrin, welche 1769 Friedrich dem Großen Widerstand leisteten bei dem berühmten Rechtsstreit des Müllers Arnold gegen den König. Von diesem „wegen ihres ungerechten Spruches" mit abgesetzt, mit mehrjähriger Festungsstrafe belegt und zur Schadloshaltung des Müllers verdammt, wurde er nach einjähriger Haft in Spandau 1786 von dem neuen König Friedrich Wilhelm II öffentlich für unschuldig erklärt und wieder zum preußischen Staatsdienst zugelassen. Nachdem Markgraf Alexander das Fürstentum Brandenburg-Ansbach und Bayreuth der Krone Preußen übergeben hatte (1791), kam er als Regierungsdirektor nach Ansbach. Aus seiner Ehe mit der schönsten Tochter Ansbachs, ging am 17. Mai 1800 der Sohn Ernst hervor. Vom Vater hat er männliche Willenskraft und Entschlossenheit, von der Mutter das gütige menschenfreundliche Herz und weiche Gemüt geerbt. In vornehmen und reichen Verhältnissen wuchs der wilde Knabe in freiester Jugendlust heran, aber auch in dem ungebrochenen Eigenwillen, welcher dem Jüngling und Mann verhängnisvoll wurde. Das deutsche Herz und preußische Gefühl des Jungen erfüllte sich mit unauslöschlichem Haß gegen die fremden Eindringlinge, welche die Neutralität durchbrechend im Jahr 1805 durch Ansbach gegen Ulm zogen, als eine Rotte schreiender französischer Soldaten in dem Hause, wo er wohnte, den greisen Hofrat Kramer und seine Gattin an den weißen Haaren auf dem Boden herumzerrten, weil den weitgehenden Ansprüchen der Bande nicht sogleich genügt werden könnte. Als vollends nach der Vereinigung Ansbachs mit Bayern sich alles in das Franzosentum vernarrte, wandte sich der Ingrimm des Knaben um so schärfer auch gegen die deutschen Affen.

Zum Gelehrten war er nicht angelegt. Der neunjährige kannte schon alle Hantierungen und Gewerbe in der Stadt, konnte aber weder lesen noch schreiben. Doch ward er im Gymnasium bald unter den Ersten, obwohl er statt zu lernen, lieber jede freie Stunde benützte, um im Wald und Feld Wild und Vögel zu belauschen oder in den Zweigen der höchsten Tanne sitzend die Sonne untergehen zu sehen. Hinter den Büchern sah man den ungezügelten Wildfang nicht viel sitzen, das Beiwort „Faul zum Schaffen" blieb ihm in der Schule nicht erspart. Am ehesten noch las er Bücher deutscher Geschichten. Der Dreizehnjährige erklärte rund heraus, er wolle kein Gelehrter werden, er wolle Sichtbares schaffen. Auch der Zeichenunterricht in der Schule behagte ihm nicht. Lieber baute er Burgen aus Lehm, Ritter aus Pappe, Mühlen mit Wasserrädern aus Holz und Stein, und half einem Töpfermeister kleine irdene Bären als Tintenfäßer modeln und deren Pelz verschönern. Sommers und winters schlief er auf bloßem Strohsack. Fechten, Reiten, Turnen übte er eifrigst. Als nach der Leipziger Schlacht alt und jung zu den Waffen eilte, wurde auch im Feuer exerziert. An Tollkühnheiten durfte es bei ihm nicht fehlen. Bei einem Brande stürzte der Junge sich mit einem Freunde in das brennende Haus, um eine zurückgebliebene Taschenuhr herauszuholen. Der Freund kam in den Flammen um, Ernst Bandel blieb heil.

In der höhern Realschule zu Nürnberg hat er dann doch mit eisernem Fleiß gelernt, was er zu dem Berufe eines Forstmanns, der er werden wollte, brauchen konnte. In der Naturgeschichte hatte er den edeln Schubert, im Zeichnen den Kupferstecher Reindel zum Lehrer. Die Bildwerke und Bauten Alt-Nürnbergs machten tiefen Eindruck auf ihn. Einmal an der Sebalduskirche vorüberfahrend sah er aus dem zwischen zwei Strebepfeilern an der Nordseite des Chors hoch aufgeschütteten Kehricht Teile eines Steinbildes hervorragen; sofort schlug er Lärm. Der Kehricht wurde weggeschafft, und siehe da, Adam Kraffts berühmte Grablegung Christi am Schreyerschen Grabmal, die sich durch Tiefe der Empfindung und innige Beseelung auszeichnet, kam zu Tage, und was jetzt unsere deutschen Kunstgeschichten schmückt, hat der Schüler Ernst Bandel in Nürnberg aus dem Kehrichthaufen herausgerettet. In Stadt und Regierung war damals freilich gleich große Mißachtung aller Kunst und Ehre. Das prachtvolle, großartige, eherne Gitter des Rathaussaales, ein Meisterwerk Peter Vischers, das der kleine Bandel früher noch gesehen hatte, wurde von den Verwaltungsbeamten, als Nürnberg 1806 an Bayern kam, als altes Messing verkauft. Leider kam der zur Einrichtung der Stadt in bayerische Ordnung nach Nürnberg gesandte Regierungsdirektor Bandel zu spät dorthin, um den Verkauf zu hindern. Das Gitter war schon fort, wurde bis Lyon verfolgt, verschwand aber dort trotz aller Nachforschung für immer.

Siebzehn Jahre alt ging Bandel zu Fuß in vier Tagen nicht ohne Abenteuer von Ansbach nach München in der Absicht Forstmann zu werden. Jeder Gedanke hieran war vergessen, als er, in die Werkstätte des Baukünstlers und Professors Karl v. Fischer eingeführt, dessen Arbeiten sah und laut den Wunsch äußerte, er möchte auch so etwas machen können. Fischer bot sich ihm als Lehrer

an und beschäftigte ihn am Zeichentische. Bandel galt bald als einer seiner begabtesten und fleißigsten Schüler. Der Tod seines Vaters 1816 stellte ihn zu frühe auf eigene Füße. Rücksichtslos suchte er seine eigenen Wege. Auf die Gefahr hin, brotlos zu werden, wollte er sich nicht mit Abzeichnen fremder Plane länger abgeben, obschon er noch wohl hätte daran weiter lernen können und sollen. König Max I nahm sich „des Sohnes seines Freundes von Bandel" gütig an und setzte ihm einen Jahresgehalt von 800 Gulden aus. Davon wurden aber ihm monatlich nur 11 Gulden wirklich ausbezahlt. Er hätte nun Schüler des kronprinzlichen Baumeisters Klenze werden und Geld verdienen können, aber dessen griechische Bauten waren ihm zu undeutsch. Im Unmut ging er zum Akademiedirektor Langer über, um die Malerei zu studieren. Da ließ er sich oft in die Akademie einschließen, um nach den Unterrichtsstunden ungestört fortzeichnen zu können; dann saß er mittags im englischen Garten, „aß Semmeln und kneipte Luft dazu," ließ jedoch die Entbehrungen nicht merken. Nach der Arbeit fehlte es aber auch nicht an Lust inmitten der jungen lebensfrohen Künstler, die damals noch die einzigen Studierenden in München waren. Unter seinen Mitschülern waren der Maler und Kunstforscher Förster und der Maler Riedel, auch die edle Malerin Marie Ellenrieder.

Schließlich fing Bandel neben dem Zeichnen das Modellieren an, half dem Bildhauer Haller beim Abformen, sah ihm nach und nach die Kunstgriffe ab und folgte einer inneren Stimme, die ihm sagte, seine Fähigkeiten weisen ihn zur Bildhauerei. Von Haller lernte er die Geschicklichkeit und Schnelligkeit in Ausführung von Bildnissen in Gips und Stein; von ihm wurde er aber auch in den Bann der klassischen Kunst im Sinne Thorwaldsens gethan. Bandels Erstlingswerk war ein lebensgroßer ruhender Mars. Schon wollte man diesen zur Ausstellung im Akademiegebäude abholen, aber Bandel fand noch etwas daran zu bessern, ließ ruhig die Träger mit dem H. Professor Langer kommen und freute sich im stillen über dessen verblüfftes Gesicht, denn dem unglücklichen Kriegsgott hatte er soeben ein Bein abgesägt. Nach einigen Tagen schon war dieses glücklich ergänzt, und durch seinen Mars erhielt Bandel das erste öffentliche Lob. Als sein Kunstrichter die anatomische Richtigkeit der Figur bemängelte, nahm der Brausekopf sich vor, nie wieder eine Rezension zu lesen, und das hat der Eisenkopf auch gehalten. Im Jahr 1823 verdiente er sich wiederum öffentliches Lob durch das Modell einer Caritas, einer ihr schlafendes Kind im Schoß haltenden Mutter, die in dem Buche, dem wir all das entnehmen, abgebildet ist.

Doch solche Werke thaten ihm kein volles Genüge; etwas Großes, Gemeinnütziges, Vaterländisches hätte sein Feuergeist gern geschaffen. Das Bild Armins trat machtvoll vor sein inneres Auge. Die ersten Entwürfe zu einem, dem Befreier des deutschen Volks gewidmeten Denkmal tauchten auf.

Noch hatte er keinen Meißel für große Arbeiten in der Hand gehabt, noch nicht in Stein gearbeitet, als er sich von seinem alten Lehrer, dem Direktor Reindel vorschlagen ließ zur Ergänzung der fehlenden Standbilder am verwetterten und verwahrlosten Schönen Brunnen in Nürnberg. Aber er habe ja noch nie in Stein gearbeitet, hieß es. „Thut nichts, werde es doch können," antwortete der

junge Mann. Mit Feuereifer begann er an seinen 5 Fuß hohen Figuren zu modellieren; den Steinmetzen sah er die Handgriffe ab; über Feierabend übte er sich daran und mit erstaunlicher Schnelligkeit lernte er den Meißel führen. Unter seinen Händen entstanden nach den sehr verstümmelten Urbildern die Gestalten Chlodwigs, Gottfrieds von Bouillon, Davids, Hektors, Alexanders und des Kurfürsten von Brandenburg, dem Bandel dreist seinen eigenen Kopf aufsetzte. Nun erhielt er von König Maximilian I den Auftrag, vier Figuren in erhabener Arbeit zu dem Skell-Denkmal am See des englischen Gartens zu fertigen. Dafür wurde er mit 500 Gulden zu einer Reise nach Rom und mit 500 Gulden Jahrgehalt, so lange er dort bleiben wolle, belohnt.

In Nürnberg hatte Ernst Bandel als kleiner Knabe einst in einer Gesellschaft die Aufgabe bekommen, unter den Anwesenden die schönste Frau herauszusuchen. Er fand sie in der Frau von Kohlhagen, und deren Tochter Lina wurde jetzt die glückliche Braut des flotten Fünfundzwanzigjährigen. Von seiner Mutter, die sich 1830 mit dem Obertribunalpräsidenten Freiherrn von Gaisberg in Stuttgart wieder verheiratet hatte, sowie von seinen Geschwistern hatte er vor der Reise nach Italien Abschied genommen, als er zu seinem Schrecken erfuhr, daß sein hoher Gönner, König Max am 12. Oktober 1825 gestorben sei. Wohl hatte der Stiefvater verheißen, für Ernst weiter zu sorgen, aber nur, wenn er ein wissenschaftliches Fach ergreife. Allen Ernstes war Bandel entschlossen lieber den nagendsten Hunger zu ertragen, als sich mit der Bitte um Unterstützung an den so ganz anders gearteten Stiefvater zu wenden, so knapp es auch eine Zeit lang bei ihm herging.

Erfüllt von hohen Idealen und frohen Erwartungen machte er sich am 25. November 1825 auf, ins Land der Sehnsucht für jedes Künstlerherz zu pilgern. Aus Como schrieb er an die Braut: „Nun lebe ich in Italiens Dreck. Es ist wahr, es gehört Überwindung dazu, das Schöne in solchem Schmutz lieb zu haben, aber ist die Mühe vorbei, so ist des Schönen doch gar zu viel.“ In Rom schloß er sich nicht den „Nazarenern,“ sondern den „Heiden“ unter Führung des Malers Koch, eines lebenskräftigen Tyrolers, an. Thorwaldsen erzeigte ihm viele Gunst; aber Bandel fühlte bei aller Dankbarkeit und Verehrung, daß dessen antikisierende Kunst des volkstümlichen Bodens entbehre. Lieber wollte er als selbsterfindender, selbstschaffender Künstler, denn als des Hellenen Schüler nach Bayern zurückkehren. Der große Meister aus Dänemark und Hellas sah übrigens Bandel immer gern bei sich und besuchte ihn öfters in seiner Werkstatt. Als er im Auftrag des Königs Ludwig das für die Walhalla bestellte Brustbild Sickingens zu übernehmen kam, lobte er die gelungene Arbeit und bedauerte nur, daß das Marmorwerk einen kleinen braunen Fleck auf dem Gesicht hatte. Flugs ergreift Bandel einen Hammer und schlägt des Ritters Nase herunter. Erschrocken ruft Thorwaldsen: „So gehen Sie mit hundert Dukaten um?“ Nach ein paar Wochen stand ein neuer Sickingen-Kopf fertig da. Aus dem nasenlosen Sickingen aber hat Bandel der Behauptung eines Künstlers zum Trotz, daß kein neuerer Bildhauer so, wie die Griechen, ohne Modell mit dem Meißel in Marmor zu arbeiten verstehe, in sechs Tagen den wohlgetroffenen Kopf seines

Freundes, des Architekt Ebeling aus Hannover, der ihm dazu saß, ohne Modell sogleich herausgemeißelt.

Anziehend und belehrend zugleich ist in dem Buche, dem wir folgen, zu lesen, wie sich Bandel zu den Berühmtheiten im damaligen Rom verhielt, zu Schnorr, Overbeck, Schwanthaler, Graf Platen u. s. w. Dem Professor Gotthilf von Schubert, seinem geliebten alten Nürnberger Lehrer, ein Führer durch Roms Kunstschätze sein zu dürfen, war ihm besondere Freude. S. 68 ist eine köstliche Stelle aus einem Schreiben Schuberts angeführt, dessen heiterer Ton überaus bezeichnend ist für das liebreiche Verhältnis des Alten zum Jungen. In der Peterskirche flüsterte jener bei Hochamte diesem zu: „Du wirst hier so wenig katholisch wie ich." — Auch Niebuhr hatte ja einmal geschrieben: „Kein Ort befestigt so im Luthertum wie Rom." — Bandel selbst schrieb seiner Braut aus der Peterskirche: die Macht, die hier thront und die ganze Welt erobern wollte, fand in ihrem Bestreben ein „Halt und nicht weiter" in den freien Geisteshainen der Deutschen. Gegenüber dem Himmelanstrebenden unserer gotischen Münster erschienen ihm die italienischen Renaissancekirchen profan.

Bei König Ludwigs Anwesenheit in Rom (im Mai 1826) mußte Bandel, der alle diejenigen nicht leiden konnte, die sich dem König unbedingt hingaben, die Ungnade spüren darüber, daß er sich nicht als Schüler unter Thorwaldsen stellen wollte, wozu er gerade vom König nach Rom geschickt war. Seine Freunde trugen ihn dafür an jenem Abend, da der König zwar seinen Sickingen gelobt aber dem Künstler den Rücken gewendet hatte, auf ihren Schultern ins café greco.

Nachdem er in Rom fleißig gezeichnet, modelliert und gemeißelt, sich aber auf dem in München begonnenen Wege, unbeirrt als Mensch und Künstler, trotz tausendfacher Anregungen, von Italien unbeeinflußt erhalten hatte, rüstete er sich zur Heimfahrt ins liebe Land der Väter. In Perugia traf er noch gute deutsche Freunde, vor allen den Maler Österley aus Göttingen. Dieser machte sich und seinen Genossen das Vergnügen, die hübschen Wirtstöchter der Casa Zanetti Plattdeutsch zu lehren. Zu allgemeinem Gaudium deklamierte denn auch die jüngste: Ick segg noch un blief dorbi, Äppelbri is Äppelbri."

In München mußte der trotzige Bandel lange warten, bis König Ludwig ihn erhörte. Er wurde mit der Ausführung einer Figur zum Giebel der Glyptothek beauftragt, für welche ein Entwurf des Bildhauers Haller zum Anhalt dienen sollte, ohne daß der Ausführende daran gebunden wäre. Bandel übernahm es, erklärte aber, daß er fernerhin keine Arbeit nach fremdem Modell übernehmen werde. Leider hat der allzu Selbständige auch abgelehnt, ein Schüler Christian Rauchs zu werden oder zu erscheinen, der damals in München wirkte und Bandel auf den Weg einer deutsch volkstümlichen Bildnerei hätte führen können. Als Rauch, der die Oberleitung über die Ausführung der Giebelfiguren hatte, an dem Gipsmodell des Figurenmalers, der auch noch Bandel übertragen war, ihn bat, eine Falte — dann andern Tags noch eine Falte zu ändern, dreht der aufbrausende Bandel der Figur den Kopf ab und wirft das noch weiche Modell zu schanden. Erschrocken entfernt sich Rauch rückwärts, kommt

andern Tags wieder und fragt verlegen, was er dem König nach Neapel schreiben solle. „Schreiben Sie die Wahrheit!" war die Antwort und Rauch mußte schreiben: „Bandel hat seine Figur zerstört!" Nach drei Wochen hatte aber Bandel seine lebensgroße Figur wieder fertig modelliert. Wie der bereits heimgekehrte König den von der Werkstatt nach Hause schlendernden Bandel auf der Straße traf, anfuhr und zornig ihm mit in die Werkstatt augenblicklich zurückzugehen befahl, dort vor dem eben fertig gewordenen Modell stutzte, stehen blieb, und plötzlich rief: „Brav gemacht, Bandel, abgeformt und sobald als möglich in Marmor begonnen!" — das wird jedermann mit reger Teilnahme S. 88 unseres Buches lesen. In des Königs Gegenwart mußte Bandel oft arbeiten, wobei der Majestät „oft die Marmorsplitter um den Kopf flogen." Als aber der König die fertige Arbeit, die er mit 6500 Gulden bezahlte, lobte und in dieselbe nun einzuhauen befahl „Bandel fecit" weigerte sich dieser entschieden, weil die Figur zwar sein Machwerk, aber nicht seine Erfindung sei. Es entstand ein heftiger Zank, wobei der mitanwesende Baumeister Ziebland zitterte und der Gipsformer rückwärts die Treppe hinaufschlich, erzählt Bandel. „Schließlich schrie S. Majestät: Ich will es aber haben! und ich: Nein, ich thue es nicht. Und dabei blieb's. Endlich beruhigte sich der König und mein Name steht nicht daran. Der König war mir aber deshalb nicht böse, um so weniger, als ich ihm an dem Tage noch das Leben rettete. Als wir kurz nach jenem Vorgang am Bauplatz der Basilika standen, knallte ein Schuß, und eine Kugel schlug neben dem König in die Bretterwand. Hinter dieser übten sich die jungen Griechen im Schießen. Ich kletterte schleunigst hinauf und hinderte das leichtsinnige Hellenenvolk an weiteren Attentaten auf Seine Majestät." Ein Beweis für das gute Verhältnis zwischen König und Künstler ist der Besuch, den der König in Bandels Hause machte, als die Familie gerade zu Tische saß. Den Mann ließ er den Arbeitskittel nicht ablegen, denn das sei das Ehrenkleid des Künstlers. Die Frau lud den König ein, mitzuessen: „Nein, da würde ich ja nicht mehr zu Mittag essen können und von der Königin gescholten werden." Die Majestät aber blieb sitzen und wiegte den Buben, indes die Eltern aßen.

In München fertigte Bandel noch Karyatiden für den Palast des Herzog Max in 16 Arbeitstagen aus Gips; zu jener Zeit auch einen zehn Fuß hohen segnenden Christus in Gips, den er der neu hergestellten Michaeliskirche in Hof schenkte. Von Bandels ausgezeichnet schönem überlebensgroßem Brustbilde des Königs Maximilian I ist S. 92 des Buches eine gute Meisenbach'sche Autotypie eingefügt.

Der so deutsch begeisterte König Ludwig vermochte Bandel doch nicht an München zu fesseln. Die Gestalt Armins zog den Künstler nach Norden, wo er besser für den immer stärker in ihm heraufgewachsenen Plan eines Denkmals im Teutoburger Walde Sinn und Unterstützung zu finden hoffte. Er reiste nach Berlin, wo er sich mit Wackernagel besprach, und ein vier Fuß hohes Modell des Armin modellierte. Dann holte er seine Familie in München. Unterwegs schuf er zu Ansbach in Eile neben dem wohlgetroffenen Marmorbilde seines Vaters auch seinem Bruder ein Sandstein-Grabdenkmal. Auf der Reise war das Hinterrad des Wagens gebrochen, die Kutsche in den Graben und über die

Insassen gefallen, dem jüngsten Kinde der Augapfel aus der Höhle getrieben, und nur die Entschlossenheit der tapfern Mutter rettete das Auge des Kindes.

In Berlin empfing ihn der berühmte Akademie-Direktor G. Schadow mit der Frage: „Warum gehen Sie aus München fort? Sie müssen doch nichts können, daß Ludwig Sie nicht hält? Geben Sie sich nur keiner Hoffnung auf Bestellung oder Verkauf hin, denn Sie sind hier nicht ausgebildet worden.“ Bandel begütigte ihn durch die Erklärung, er habe in Berlin nur Kunst und Künstler sehen wollen, vor allem den Herrn Direktor und seine Kunstwerke, deren eines schuld sei, daß er ihn hier sehe, nämlich seine kleine Reiterstatue Friedrichs des Großen, die er stets in seinem Zimmer halte und die er so gerne in Erz ausgeführt gesehen hätte. Ein mehr freundliches Verhältnis als zu dem groben Schadow war zu Rauch möglich, mit dem Bandel viel über seine Pläne für das Denkmal Friedrichs des Großen sprach.

Von Berlin wurde Bandel im Jahre 1834 auf Anregung seines Freundes Ebeling, dessen Bildnis er aus jenem nasenlosen Ritter Sickingen zu Rom so treffend herausgemeißelt hat, nach Hannover berufen, wo er den Auftrag bekam, für das Leineschloß eine Zusammenstellung der neun Musen, einen lebensgroßen, Löwen bändigenden Orpheus, einen Arion auf dem Delphin in erhabener Arbeit, sowie für die Schloßkirche zwölf Darstellungen aus dem Leben Jesu in vier Fuß großen Gipsfiguren in halberhabener Arbeit zu schaffen. In den sehr sauber ausgeführten Zeichnungen dazu, welche die technische Hochschule in Hannover besitzt, und unter welchen neben der Verkündigung, Geburt, Kreuztragung, Kreuzigung und Auferstehung Jesu hervorgehoben werden, der Seelenkampf am Ölberg mit den zwei anbetenden Engeln aber als schönste bezeichnet werden, sieht H. Dr. Schmidt vollgültige Zeugnisse für die tiefe Religiösität und die reiche Begabung des Künstlers. Während jener Arbeit hat Bandel auch für das Giebelfeld des neuen Universitätsgebäudes zu Göttingen die vier Fakultäten in einem halberhabenen Gebilde aus hartem weißem Sandstein und ein Standbild des Stifters, Wilhelms IV, ausgeführt. Weitere Aussichten auf große Bestellungen von seiten des Königs waren eröffnet, da starb dieser. Sein Nachfolger, Ernst August, erklärte offen, er liebe die Kunst und die Künstler nicht.

In der nun unliebsam eingetretenen Beschäftigungslosigkeit nahm Bandel den Lieblingstraum seiner Jugend wieder auf. Es ließ ihm keine Ruhe. Vor allem trieb es ihn, die rechte Stelle für ein Armin-Denkmal zu suchen. Im September 1836 machte er sich über Berg und Thal auf den Weg nach Detmold. Eines schönen Morgens in aller Frühe stieg er unter Führung eines zwölfjährigen Hirtenknaben den Teutberg hinan bis zu seiner höchsten Spitze, zur Grotenburg. Da fand er einen Haufen Steine zusammengetragen. „Hier werde ich ein Denkmal errichten“, sagte er zu seinem groß erstaunten Kleinen. Nach Hannover zurückgekehrt fertigte er ein neues, sieben Fuß hohes Arminmodell in einem Raume des Schlosses, den König Ernst August dazu einräumte, obschon er dem Plan selbst abhold war. Heiter ist (S. 114) zu lesen, wie Bandel die Erlaubnis erlangte, das Modell im Schloß selbst öffentlich ausstellen zu dürfen. Er meldet sich zur Audienz, wird freundlich empfangen, mit seiner Bitte aber,

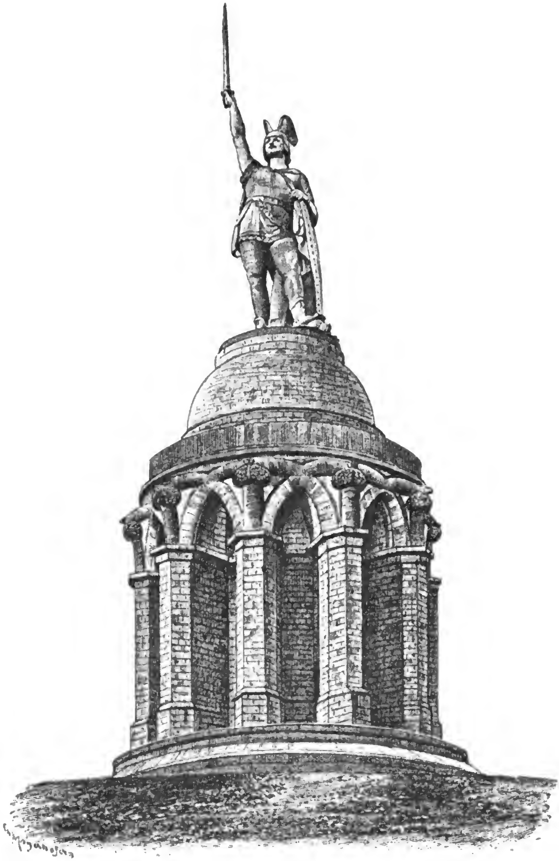
wie vorhergesagt, abgewiesen. Zum Zeichen der Entlassung pflegte Ernst August zwei Schritte vorzutreten. Bandel tritt zwei Schritte zurück, verbeugt sich und wiederholt seine Bitte. Der König verneint wieder und tritt zwei Schritte vor; Bandel aber zwei zurück, verbeugt sich und bittet nochmals unterthänigst. Noch einmal tritt der König vor, Bandel zurück und steht jetzt hart an der Thür des Audienzzimmers. Nun geht's nicht weiter. Da sieht ihn der König an und lächelt. Bandel lächelt auch. „Nun wir wollen sehen, was sich thun läßt!" sagt der König. Damit wurde Bandel freundlich entlassen und im Jahr 1838 war das Gipsmodell des Armin in einem Zimmer des Schlosses ausgestellt.

Als dann der kühne Mann mit seinem großen Plane öffentlich vor seinen Deutschen hervorzutreten wagte, hielt man ihn für einen Narren und Windbeutel, selbst von nächsten Bekannten bekam er solche Ehrentitel zu hören. Was sollte er nun thun? Er schwankte, ob er nach München zurückkehren und sein hübsches, mit erstaunlichem Fleiß erworbenes Vermögen dort vermehren, oder all seine Habe daran setzen solle, ein Denkmal Armins vielleicht in vielen Jahren erst, vielleicht nie fertig machen zu können? Er legt die große Frage seiner Gattin vor und sein eigenes Wollen stellt er ganz unter ihren Entschluß. „Mache dein Armindenkmal!" lautet ihre Antwort. — Und auch in den spätern schweren Zeiten ist sie daran nicht irre geworden; keinen Augenblick hat die herrliche Frau den festen Glauben an den Sieg der guten Sache verloren.

Doch nun müssen wir die werten Leserinnen und Leser einladen, selbst nach dem Buche zu greifen und darin die spannende Leidens- und Herrlichkeitsgeschichte des Künstlers und seines Armins zu verfolgen von dem Tage an, da der bis dahin als ein Süddeutscher in Norddeutschland ganz unbekannte dem Fürsten von Lippe erklärte: „Falls Serenissimus die Erlaubnis zur Ausführung geben, will ich das Armin-Denkmal für das gesamte deutsche Volk errichten und zwar von demselben durch freiwillige Beisteuer unterstützt. All meine Arbeit will ich als meine Gabe und Geschenk für das Denkmal geben" — bis zu dem Tage, da das gewaltige Werk vollendet dastand. Am 9. Juli 1838 ward der Grund gelegt, am 17. Juni 1846 war der letzte Stein des Unterbaues gesetzt. Dann mußte aus Mangel an Mitteln und Teilnahme das Werk ruhen bis 1862. Da wandte sich der Hannoversche Denkmalsverein an Deutschlands Fürsten und Völker mit einem Aufruf zur Vollendung des Denkmals, der Detmolder Verein schloß sich an. In fünf Jahren waren gegen 9800 Thaler gesammelt. Unter den Opfern, welche die Kriege von 1864 und 1866 forderten, versiegten die freiwilligen Gaben. Da die Alten nichts mehr gaben, sollten die Jungen eintreten. Der Leiter des Hannover'schen Vereins schrieb an die Ersten jeder deutschen Schule und — „nicht die Vornehmen, nicht die Reichen, nicht die besitzenden Bürger und Bürgerinnen Deutschlands, nein Jungdeutschland allein hat die Vollendung des Nationaldenkmals möglich gemacht." Auch die Volksschulen, auch die Mädchen brachten ihre Scherflein. Im Jahre 1869 sah König Wilhelm I. in Bandels Werkstatt zu Hannover die bereits fertigen Stücke und verwilligte 2000 Thaler und versprach fernere Fürsorge. Dann kam das große Jahr 1870. Das Standbild war so gut als fertig, es fehlte noch eine Summe

zur Vollendung des ganzen großen Werkes. Der erste deutsche Reichstag bewilligte am 5. Mai 1871 die erbetenen 10000 Thaler und der erste deutsche Kaiser gewährte 1874 nochmals eine Beihilfe von 9000 Thalern aus seinem Dispositionsfonds. Im Sommer 1871 bezog der Meister mit seiner Gattin eine für ihn gebaute Hütte auf der Grotenburg und dort hauste und arbeitete „der Alte vom Berge" von morgens 5 Uhr an, bis er abends als der letzte die Baustätte verließ. Endlich, endlich am 16. August 1875 konnte das fertige Denkmal eingeweiht werden. Das Auge des 75jährigen Meisters war fast blind, der Kopf grau geworden unter der Last übermenschlicher Arbeit des Sorgens und Bittens, des Bangens und Hoffens, des Sinnens und Rechnens, des Schmiedens und Hämmerns, durch tausenderlei Mißverständnisse und Mißgunsten, Mißtrauen und Mißlingen, und selbst Missethaten schlechter Menschen hindurch. Aber „durch" war die Losung und mit Gottes und guter Menschen Hilfe wurde es durchgesetzt. Bandels Blick und Geschick bewährte sich wie sein Vertrauen und Beharren. Sogleich in der Wahl des Denkmal-Ortes hatte er das Richtige getroffen. Seine Ansicht über die Örtlichkeiten der Varusschlacht stellte sich nach dem neuesten Stand der Forschung als die richtige heraus. Wie er dann unter dem Für und Wider so vieler berufenen und unberufenen Ratgeber den steinernen Unterbau und den kupfernen Cheruskerfürsten darauf ausrechnete und — letzteren viel mit eigener Hand — ausführte, welche Hemmungen und Hilfen er zu erfahren hatte in den 37 Jahren, das gehört zum Anziehendsten und Lehrreichsten, was so ein ungeduldiges Geschlecht wie das heutige, vernehmen kann. Das dem deutschen Hause, der deutschen hohen und niederen Schule, der deutschen Jugend nicht genug zu empfehlende Buch bringt in seinem 13. Kapitel noch eine unbefangene treffende Schilderung Bandels im Kreise der Familie und an der Seite seiner Gattin. Das 14. Kapitel berichtet von des Künstlers letzter Reise nach Italien, von der Rückkehr des alten unter der unablässigen Arbeit erkrankten Mannes von Carrara nach München, von seinem Tod bei seinem Stiefbruder, dem Freiherrn von Gaisberg auf dessen Gut Neudegg bei Donauwörth am 25. September 1876 und von seiner Beisetzung auf dem Engesohder Kirchhof in Hannover.

In einem Schlußwort sagt der Beschreiber dieses vielbewegten Lebens: „In einer Zeit, wie der jetzigen, die sich im traurigsten Pessimismus gefällt, wird es manchem unverständlich, ja lächerlich erscheinen, daß ein schlichter Künstler all sein Hab und Gut — eine Summe von 40000 Thalern — und dazu viele Jahre herber Arbeit dahin giebt, ohne irgend welches Entgelt, nur um seinem großen deutschen Volke ein Mahnzeichen zur Einigkeit zu schenken. Das geschieht heute nicht mehr. Heute bestellt der Staat oder die Gemeinde ihre Kunstwerke, man schreibt Wettbewerbe aus, selbst ansehnliche Preise für das beste Modell aus und an Geld fehlt es nicht..... Bandels Werk ist aus der Begeisterung des Augenblicks geboren, im kühnsten Fluge der Gedanken hat er sein hohes Ziel erschaut und unentwegt dem einmal erschauten durch sein ganzes langes Leben hindurch nachgerungen. Das ist der rechte deutsche Idealismus..... Bandel ist nun schon über fünfzehn Jahre tot, aber er lebt fort in seinem Nationalwerke im Teutoburger Wald; durch das redet er noch immer vernehmlich



zu seinem geliebten deutschen Volke! Möge nie die Zeit kommen, wo es ihn nicht versteht, möge uns sein Armin-Denkmal stets ein bedeutungsvolles Mahnzeichen sein, daß wir allezeit bereit stehen, wie Armin einst für die Ehre und Freiheit des geeinten Vaterlandes mit unserm Blute einzustehen."

Obwohl das Armin-Denkmal altbekannt ist, möchten wir doch nicht unterlassen, hier eine genauere Abbildung, als man sonst zu sehen bekommt, nach der Federzeichnung von Mayrhofer in unserem Buche, mittelst Zinkätzung wieder-

zugeben. Das große Werk Bandels ist ja freilich in den Schatten gestellt durch das edelschöne Werk Schillings auf dem Niederwald. Dieses verhält sich zu ersterem wie das Jahr 1871 zu dem Jahr 1838. Konnte doch der Hannoversche Minister Malortie dem Künstler, der ihn damals bitten wollte, an die Spitze des Denkmalvereins zu treten, erwidern: das Schwert, welches Bandel dem alten Cheruskerfürsten zum Mahnzeichen in die Hand geben wollte, könnte der französische Gesandte als eine Demonstration ansehen!

Ganz ohne Frage steht das Teutbergdenkmal an künstlerischem Wert weit unter dem Niederwalddenkmale. Man muß mit Dr. Schmidt bedauern, daß Bandel, der Künstler, nicht auf der Höhe stand, wie Bandel, der Mensch. Damit, daß dieser in seiner Werdezeit nicht gelernt hat, beharrlich unter und von Meistern zu lernen, daß er allzuselbstbewußt und allzufrühe sich von der Lehrlings- und Gesellenschaft losgesprochen hat, kann er ein Warnungszeichen für unsere heutige, gern schnellfertige Jugend sein.

So gewiß nun schon im massigen Unterbau des Denkmals Bandels Erfindung nicht überall eine glückliche genannt werden kann, weder in den baumstammartigen Säulen, noch in den riesigen Eichenkränzen, womit der Künstler die allerfrüheste, noch barbarische deutsche Volkszeit kennzeichnen wollte, so gewiß ist doch in der ganzen Auffassung etwas Urwüchsiges, Kernhaftes, zu den rauhern Formen des Teutoburger Waldgebirges trefflich Passendes anzuerkennen. Vielleicht geht H. Dr. Schmidt zu weit, wenn er sagt, das Armindenkmal verbinde sich mit seinem Berge viel natürlicher als das Niederwalddenkmal mit seinem Standort: dieses erscheine bei aller Schönheit im einzelnen doch wie eine Puppe, die man auf den Berg gesetzt hat. Mit allem Fug aber wird er sagen dürfen: Beim Armindenkmal auf der Grotenburg werde sich niemand dem machtvollen, tiefernsten und feierlichen Eindruck entziehen können, den es mit seinem tempelartigen Unterbau — von mehr als 80 Fuß Höhe — und mit der Riesengestalt Armins — sie mißt bis zur Spitze 90 Fuß und sein stählernes, von Krupp in Essen geschenktes, 11 Zentner schweres Schwert, ist 24 Fuß lang — zwischen den düstern hohen Tannen auf den Beschauer macht. —

Eine leidige Nachricht haben jüngst die Blätter gebracht. Der Unterbau und der Armin, dessen aus Kupfer getriebener Leib inwendig von gewaltigem Eisengestänge verspannt und versteift ist, habe zwar dem Winde getrotzt, aber dem Regen, Schnee und Frost nicht ganz Stand gehalten. Die Steine seien hin und wieder auseinandergerissen, aus den Fugen der Bogenbekrönung des Baues seien Bäumchen hervorgewachsen, deren Wurzeln böse Arbeit machen würden, wenn nicht Einhalt gethan werde; über der Brust des Armin ziehen sich breit rötliche Streifen als Zeichen, daß das Eisenwerk im Innern nicht durch dauerhaften Anstrich vor dem Rosten geschützt ist. Hoffen wir, die Schäden werden unverweilt getilgt; sie sind wohl schon, während wir dies schreiben, getilgt, wie es sich gebührt für Deutschland und für das gut deutsche Lipper Land.

H. M.

Das Kirchlein zu Kriegenbrunn bei Erlangen.

Zwei kleine Stunden südwestlich von Erlangen liegt auf einer mäßigen, teilweise bewaldeten Anhöhe das Dorf Kriegenbrunn. Das Gotteshaus der Gemeinde ist ein vor Zeiten inmitten eines befestigten Kirchhofs gelegenes Kirchlein, welches aus dem im romanischen Stil erbauten Langhaus und aus dem mit gekuppelten Fenstern versehenen Turme besteht, dessen Untergeschoß den Chor bildet.

Wie der ganze Ort, so hatte auch die Kirche während des 30jährigen Krieges viel zu leiden. Sie wurde nämlich in jener Zeit ausgeplündert, vollständig abgedeckt und lange Zeit hindurch ragte das kahle Gemäuer in die Luft. Niemand war da, der sich des Kirchleins erbarmt hätte. Denn die Bewohner des völlig zerstörten Ortes Kriegenbrunn waren allesamt weggezogen. Erst nach der Kriegsnot fanden sich mehrere ein und stellten ihre Häuser wieder her. Das Jahr 1666 war es, das auch die dem Kirchlein zugefügte schwere Wunde heilte. Bald stand es fest und wie unversehrt wieder da; nur war es um ein Stück des Langhauses, das zu sehr gelitten hatte, verkürzt worden.

Im Innern des Kirchleins lenken die an der nördlichen und südlichen Langseite der Kirche angebrachten Wandmalereien aus der frühgotischen Zeit unser Augenmerk auf sich. Schon im Jahrgang 1883 des „Christl. Kunstblattes" wurde in Nr. 10 unter der „Chronik" darauf hingewiesen, daß man diese Wandmalereien aufgedeckt habe. An der Nordwand erkennen wir die gewaltige Gestalt des Riesen Christophorus, der fast die ganze Höhe der Wand einnimmt. Auf einen ausgerissenen Baum wie auf einen Stab sich stützend, trägt er das Christuskind, das in seiner Hand die Weltkugel mit dem Kreuzeszeichen trägt, auf seinen mächtigen Schultern durch den Fluß. Nach rechts hin folgt, die obere Hälfte der Mauer einnehmend, die Darstellung der Kreuzigung. Unter Jesu Kreuz steht Johannes; an der Stelle, da Maria angebracht war, ist ein Fenster herausgebrochen. Schließlich erkennen wir noch die Maria mit dem Kinde. Die Malereien an der Südwand sind in den einzelnen Darstellungen nicht mehr erkennbar. Laubwerk, ein Engel, sowie eine Gestalt mit Heiligenschein sind das einzige, was ziemlich deutlich zu erkennen ist. — Auf der unteren Hälfte der südlichen Mauer sind noch einige Heiligengestalten und zwei Drachen gemalt; sie gehören der Art der Ausführung nach in die spätgotische Zeit.

Außer diesen Wandmalereien ist der Beachtung wert der an der östlichen Chorwand befindliche kleine Altaraufsatz aus frühgotischer Zeit. Auf der Außenseite der beiden Altarflügel ist die Verkündigung Mariä sinnig und anmutig gemalt. Maria kniet an ihrem Betpulte, auf dem ein aufgeschlagenes Buch liegt. Ein Heiligenschein umgiebt ihr Haupt und der heilige Geist schwebt über ihr in Gestalt einer weißen Taube. Der Engel Gottes ist bereits in das Haus eingetreten, um Maria die göttliche Botschaft zu verkünden. In der einen Hand hält er den Engelstab, in der andern ein Spruchband, darauf geschrieben steht: „Ave gratia plena domini!" Unterhalb der beiden Altarflügel sind die Brustbilder von vier Heiligen gemalt. Von links nach rechts ist zu erkennen Maria

Magdalena am Salbgefäß, die heilige Ursula an den Pfeilen, die heilige Apollonia an der Zahnzange und schließlich noch eine Heilige, die allem Anscheine nach ein Buch in der Hand hielt. — Die im Altarschrein selbst befindlichen, aus Holz geschnitzten Gruppen und Gestalten sind aus neuerer Zeit.

Erlangen. W. Schulz.

Neue Werke von Paul Händler in Berlin.

Herr Professor Paul Händler, der rühmlich bekannte Geschichtsmaler in Berlin, ein alter geschätzter Mitkämpfer des Christlichen Kunstblatts um das Erbe der Reformation Luthers mit Feder und Pinsel, in Wort und Bild, auf dessen Werke in diesem Blatt öfters (Jahrgang 1883, S. 111, und 1888, S. 8) hingewiesen worden ist, hat in der letzten Zeit wieder der evangelischen Geschichte und Kirche mit Werken hoher religiöser Kunst in alten Treuen gedient. Wir erfüllen eine Dankes- und Ehrenpflicht gegen den ehrwürdigen Veteran, wenn wir auch dieser neueren Werke eingehend gedenken.

Nach seiner Großzeichnung (Carton) zu einem von einer edlen Frau in Magdeburg gestifteten Glasfenster ist in dem hohen Chor der Ulrichskirche daselbst die Begegnung des auferstandenen Heilands mit Maria von Magdala am Ostermorgen, darüber die Himmelfahrt Christi, durch die Glasmalerei-Anstalt von Ferd. Müller in Quedlinburg binnen Jahresfrist, unter Ergänzung der vom Maler angedeuteten gotischen Umrahmung, in verständnisvoller und erfreulicher Weise ausgeführt, im vergangenen Winter eingesetzt und mit dem erneuerten Altar feierlich der Gemeinde übergeben worden. Die gewaltige, figurenreiche, 34 Fuß hohe Fläche des Fensters wird von den zwei Gemälden kräftig und wirkungsvoll ausgefüllt, obwohl der Künstler das Ganze in seiner Werkstatt nie auf einmal übersehen konnte und das Einzelne während der Ausführung der Großzeichnungen nur nach dem kleinen Entwurf dazu berechnen mußte.

Im Anschluß daran und zum ferneren Schmuck des durchaus künstlerisch verzierten hohen Chors der Ulrichskirche hat H. Händler in das Mittelfeld der Altarwand die Einsetzung des heiligen Abendmahls in Öl gemalt. Jesus, in der Mitte der Jünger stehend, reicht dem nebensitzenden Johannes mit der rechten Hand den Kelch, während er, die linke auf die Brust legend, die Worte spricht: „Das ist mein Blut &c.“ Hinter dem Lieblingsjünger naht andächtig Petrus und sein Bruder Andreas, während zur linken Seite des Herrn, wo Jakobus sitzt, zwei andere Jünger, zuletzt der grübelnde Thomaskopf sich anreiht. Vor dem Tisch sitzen vier ältere Jünger den Einsetzungsworten lauschend und sich leise umschlingend, so die heilige Liebesgemeinschaft, welche das Abendmahl Jesu zeugen und bezeugen soll, andeutend. Im Hintergrunde schleicht der Verräter hinaus. Durch die rundbogigen Fenster des Saales spielt das milde Abendlicht in die Friedensstätte herein. Die Feinheit und Sinnigkeit der Erfindung und die lebensvolle Ausgestaltung verdienen gleiches Lob.

Für die andere Kirche Magdeburgs, die große gotische Johanneskirche, hat Professor Händler in dieser Zeit als Stiftung eines kirchen- und kunstliebenden

noch jungen wohlhabenden Mannes ein großes umfangreiches Bild gemalt, das nicht sowohl ein Altar- als ein Votivbild, das Scherflein der armen Witwe darstellen sollte nach dem Evangelium des Markus Kap. 12, 41—44. Den obern Teil des Gemäldes füllen die hochragenden Säulen des von Herodes gebauten Tempels. Im Vorgrunde sitzt in über lebensgroßer Gestalt der Herr gegenüber dem im Mittelgrunde sichtbaren Gotteskasten, milden Ernstes seine Jünger lehrend und mahnend. Johannes wendet sich teilnehmend zu der dem Gotteskasten nahenden Witwe, deren Sorge durch den beigegebenen Knaben noch bestimmter als eine schwere bezeichnet ist. Sie hat offenbar bessere Tage gesehen und trägt Leid, daß sie nicht reichlicher geben kann in ihrer bittern jetzigen Armut: aber gern legt sie alles was sie hat, und was sie zum eigenen Leben bedarf, ein, und opfert die zwei letzten Pfennige, während an ihr ein satter Reicher im Prunkgewand vorbei geht und die soeben dargebrachte reiche Geldgabe im Geiste sich zurechnet, und ein anderer hinter der Witwe stehender die Gold- und Silbermünzen überzählt, die er in den Gotteskasten selbstbewußt einwerfen wird, daß es klingt und klappert. Im Hintergrunde sieht man eine reiche Jüdin im ererbten Goldschmuck und einen finster zu Jesus herüberblickenden Pharisäer. Durch den Eingang in den Vorhof der Frauen, den ein sonnenbeglänzter Bogen mit korinthischen Säulen schmückt, öffnet sich ein Ausblick in das sonnenbeleuchtete Jerusalem.

Außerdem hat Professor Händler in einem kleineren Altarbilde für Bad Landeck in Schlesien einen auferstandenen Christus gemalt; ebenso sein großes schon oft begehrtes Bild „Christus und Petrus auf dem Meer" für Daarz in Pommern, dieses auch als Stiftung eines frommen Mannes aus Dank für Genesung aus langer Krankheit.

Für den Saal der indischen Goßner-Mission in Berlin hat Händler als Mitglied des Kuratoriums gemalt und gestiftet ein Bild des verklärten Heilandes zu den Worten: Darum gehet hin und lehret alle Völker u. s. w.

Ganz kürzlich hat er für ein großes, dem Hamburger Rauhen Hause nachgebildetes Erziehungshaus in Berlin, das sog. Grüne Haus, in dessen Betsaal ein ziemlich umfangreiches Gemälde vollendet: „Christus die Kinder lehrend". Auch das ist die Stiftung eines frommen Privatmannes.

Neben diesen größeren Werken seines Geistes und seiner Hand hat der unermüdliche Künstler während der letzten zwei Jahre eine Reihenfolge von Zeichnungen, Bilder aus dem Leben des Apostel Paulus gefertigt. Dieselben sind mit Text vom Generalsuperintendenten Dr. Wilhelm Baur in Coblenz, dem früheren Hofprediger in Berlin, als ein kleines, bescheidenes Werk im letzten Winter erschienen.

So ist die Leuchte biblisch evangelischer und kirchlicher Kunst in dem großen Berlin doch auch noch helle, so viel sie dort dem einen eine Thorheit, dem andern ein Ärgernis sein mag. Und wohl werden in der riesenhaft anschwellenden Hauptstadt des deutschen Reiches, welche bisher die kirchenloseste und kirchenbedürftigste hieß, die zwanzig und mehr in streng künstlerisch würdigem Bau begriffenen Kirchen auch für die nähere oder fernere Zukunft erfreuliche Aussicht

auf die Mitwirkung der bildenden Künste zur Verkündigung des lautern Evangeliums eröffnen und auf würdige Aufgaben für gottbegabte und gottbegeistete Künstler, die nicht bloß Brot und Ehre, sondern auch, weil im Kleinen treu, über Großes gesetzt zu werden verdienen.

Neue württembergische Oberamtsbeschreibungen.

Die weithin geschätzten, in ihrer Art einzigen württembergischen „Oberamtsbeschreibungen", die unter König Wilhelm I im Jahre 1824 mit dem Oberamt Reutlingen von Memminger begonnen, und im Jahre 1885 mit dem 64. Bande unter König Karl vom Statistischen Landesamt zu Ende geführt worden sind, erfahren unter König Wilhelm II eine neue Bearbeitung. Sie hat wieder gerade mit dem Oberamt Reutlingen begonnen.*) Auf diese neue, die natürlichen, volkstümlichen, gewerblichen, wirtschaftlichen, öffentlichen, kirchlichen und geschichtlichen Verhältnisse eingehend umfassende, von 37 Fachmännern bearbeitete Darstellung der Stadt und der 21 Amtsorte darf auch in diesen Blättern hingewiesen werden um der künstlerischen Beigaben und um des kunstgeschichtlichen Überblicks willen, den Dr. Ed. Paulus über den ganzen Bezirk neben einer eingehenden Beschreibung der alten kunstvollen Marienkirche verfaßt hat. Die Emmingersche Gesamtansicht der Schwäbischen Alb vom Hohenstaufen bis zum Hohenzollern, die Altertümer aus vorgeschichtlicher, römischer und alamannischer Zeit, das Reutlingen von 1645, der große Stadtbrand von 1726, alte Mauern, Thore, Türme, Brunnen, Klosterhöfe und ein altes Prangerbild, der Turm, das Langhaus, der Chor, das heilige Grab der Marienkirche, die neue Katharinenkirche und das ausgedehnte Werner'sche „Bruderhaus", der Achalmgipfel, das benachbarte Pfullingen, der liebliche Lichtenstein, ein Betzinger Taufzug, das Standbild des in Reutlingen geborenen berühmten deutschen Volkswirtschaftskämpen Friedrich List — beleuchten wirksam den reichen, fast überreichen, 500 Seiten füllenden Text.

Zu gleicher Zeit ist auch eine neue Beschreibung des fast ganz katholischen Oberamts Ehingen (an der Donau) erschienen, in welcher wieder die Altertümer des Bezirks, der in dieser Beziehung einer der reichsten und anziehendsten des Landes ist, so wie die Kunstdenkmale auf Grund der Forschungen protestantischer und katholischer Männer wie Dr. Paulus und Professor Miller in Stuttgart so vortrefflich zu Verständnis und Anschauung gebracht sind, daß man nur die Fortschritte bewundern kann, welche die Wissenschaft in diesem letzten halben Jahrhundert gemacht hat und daß man versucht sein könnte zu fragen, was doch dem nächsten Jahrhundert und so weiter noch zu erforschen, zu beschreiben, zu denken übrig bleiben mag.

---

*) Stuttgart. Kommissionsverlag von W. Kohlhammer. 1893.

Verantwortliche Redaktion: Prälat Dr. v. Merz in Stuttgart.
Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

1. August 1893. Fünfunddreißigster Jahrgang. Nr. 8.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Heinrich Merz.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Modernste Malerei.

I. Die heilige Nacht von Fritz v. Uhde.

Das Ganze ist nach Art der alten Triptychon-Altäre, die aus einem Mittelbild und zwei Flügeln bestehen, dreigeteilt. Das Mittelbild zeigt Maria mit dem Kind nicht in einem Stall, — die übliche Krippe, Ochs und Esel, sowie das Stroh der Armut fehlen —, sondern in einem Schuppen; an der zum oberen Boden führenden Treppe lehnt sich mit dem Rücken Joseph, nur im Oberkörper sichtbar. Der sonst leere Raum wird von der Seite durch eine an der Holzwand hängende Laterne so weit erhellt, daß wir die Thür im Hintergrund erblicken. Auf dem Bild links vom Beschauer nahen statt der Hirten drei von den in der heutigen Malerei überaus beliebten verwetterten Arbeitergestalten, durch ein Grubenlicht beleuchtet. Auf dem andern Seitenbild singen, auf Brettern und Balken sitzend, oben zum Teil recht liebliche ungefiederte Engel, unten gefiederte, nach Noten. Alle drei Bilder schillern in dem neumodischen Helldunkel, welches

uns in Zweifel läßt, ob wir nicht recht sehen und verstehen, oder ob der Maler dieses und jenes nur hingeworfen und der Phantasie zur Ergänzung überlassen hat. Maria, am Boden auf etwas Unsichtbarem sitzend, mit aneinander gelegten Händen das Kind betrachtend, erinnert an die ebenfalls realistisch gedachte Mutter in der heiligen Nacht Correggios; aber von dem Licht strahlenden Kinde kann schon darum nicht die Rede sein, weil das Kind auf dem Uhde'schen Bild von uns abgewendet liegt und die Laterne nur spärliches Licht spendet. Die Arbeiter, welche aus einer Waldgegend kommen, würden für sich allein den Zusammenhang mit dem Hauptbild nicht erkennen lassen, an dem Jubel und an der Anbetung der Hirten, deren Angesichter auf allen Weihnachtsbildern vor Freude strahlen, haben sie keinen Teil. Auch die Engel auf der andern Seite stehen zu dem Mittelbild nicht in unauflöslicher Beziehung.

Wir fragen: Worin besteht die Eigenart des Gemäldes, die seine Bedeutung für alle Zeit verbürgt? In der Mache? Diese zeigt sich in der Zeichnung, in der Färbung, insbesondere im Faltenwurf. In allen diesen Beziehungen vermögen wir dem Bilde eine hervorragende Bedeutung für die Kunstgeschichte nicht zuzuerkennen. Die Zeichnung in Händen und Füßen, in Architektur und Natur ist so flüchtig, daß ein bestimmtes Urteil darüber unmöglich ist. Die Färbung macht weder im einzelnen, noch im ganzen einen herzandringenden und wohlthuenden Eindruck. Der Faltenwurf im Kleid und in der Umhüllung der Maria ist weder scharf gebrochen, noch überhaupt künstlerisch gelegt, er bildet ein Gewirre, in dem wir uns nur mit Mühe zurechtfinden. Oder liegt die Bedeutung des Werks in der geschichtlichen Wahrheit? Daß es „gerade so gewesen sein" sollte, wie es Uhde gemalt hat, ist im höchsten Grade unwahrscheinlich. Die Armut, die Niedrigkeit ist es nicht allein, die eine Zukunft verheißt. Ein weltbedeutendes Ereignis kann nur von einem jugendfrischen Geschlecht ausgehen. Daß die Uhde'schen Gestalten die Versicherung einer neuen Zeit in und an sich trugen, das bestreiten wir. Oder liegt die Bedeutung des Gemäldes in der modernen Auffassung der Religionsgeschichte? Die Kunst hat die hohen Gestalten und Thatsachen des Christentums in leuchtenden Urbildern ausgeprägt, deren innere und geschichtliche Wahrheit ebenso ideal als geschichtlich treu für alle Zeit feststeht, von denen abzugehen nur verhängnisvoll sein kann, von denen aber Uhde durch die verschiedenen Epochen bis in die Winkelgassen unserer Großstädte sich verirrt hat. Daß die Auffassung der christlichen Religionsgeschichte, wie er sie vorträgt, dem Volksbewußtsein nicht entnommen ist, leidet keinen Zweifel. Sollte der Julianus oder der Celsus der vornehmen Welt darin sich ankündigen? Die Kunst muß volkstümlich bleiben. Es wäre zu beklagen, wenn die Künstler durch eine einseitige Kunstrichtung es verschuldeten, daß der Volksgeist von ihnen sich abwendete und sie vor lauter Kunstenthusiasmus allein stünden. Denken wir, welche Wirkung es haben muß auf einen angehenden Jünger der Kunst, wenn vor solchem Bild eine Stimme ihm zuflüstert: Das ist das Wahre, was die Gegenwart dir vorhält; so sollst du malen! Wird wirkliche eifrige Kunstbegeisterung ihn erfüllen und anspornen, in dieser Richtung fortzuschreiten?

Herr v. Uhde ist ein Vorgänger für viele geworden. Er ist mitschuldig an dem neuen Hie Welf, hie Waibling. Unter seinem Einfluß ist in München ein Künstlerstreit ausgebrochen, der sich immermehr zuspitzte, bei dem die Parteiführer obenaufkommen konnten, bei dem aber die Kunst selbst nicht gewinnt. Denn unter den Waffen schweigen die Künste, sie bedürfen ruhiger Verhältnisse zu ihrer Entwickelung; sie schweigen aber nicht nur, sie gehen auch zurück, wenn der Magnet des Kunstsinnes und der Beurteilung in den Künstlern selbst und im Publikum durch Nebenrücksichten irregeleitet wird.

Ist es auch nicht möglich, von einem Irrweg zurückzurufen, der zum Verfall der Kunst führt, so soll doch das Christl. Kunstblatt nicht schweigen, sondern einen Ton geben, der in Herz und Gemüt erklingt und der, wenn er auch überhört wird, doch nicht unberechtigt ist. Wir richten

II. Drei Fragen an die modernsten unter den Modernen.

1. Wo bleiben die Alten?

Wir sind weit entfernt davon, das Alte zu rühmen, weil es alt ist, und dem Neuen eigenwillig uns zu verschließen. Aber Eins wissen wir: Die Kunst ist nicht fertig zur Welt gekommen, sie ist gewachsen, und sie wiederholt ihr Wachstum in dem Geist und Können jedes einzelnen Künstlers. Ohne Überlieferung keine Kunst. Jeder Künstler tritt das Erbe der ganzen Vergangenheit an, nicht um es im Schweißtuch zu vergraben, sondern um damit zu wuchern, nicht als wenn er alles stets gegenwärtig haben müßte, sondern so, daß er die Wurzel daraus zieht und den Plan zu Neuem entwirft. Es ist nicht das Zeichen der Seelengröße, alles selbst und für sich sein zu wollen, die Ergebnisse der vorhergehenden Entwickelung einfach beiseite zu setzen und den Lauf auf eigene Rechnung zu beginnen. Es verspricht nicht ein gesundes Dasein, nicht eine fruchtreiche Zukunft, wenn der Keim von dem mütterlichen Boden gelöst und in einem Glasgefäß zu raschem Wachstum getrieben wird. Etwas von dieser Künstlichkeit, von dem Brechen mit der Vergangenheit und ohne Rückblick ein Neues Beginnen finden wir ausgesprochen und unausgesprochen in der Schule der Sezessionisten. Wir werden durch sie plötzlich der geschichtlichen Atmosphäre entrückt und in eine höhere Luftschicht emporgeschnellt.

Ist aber das Alte so veraltet und abgelebt, daß wir es ohne Rührung aufgeben, und das Neue so verheißungsvoll, daß wir ihm rückhaltlos uns anvertrauen dürfen? Sind die Altflorentiner, Giotto, Fra Angelico, Fra Bartolomeo, deren Propheten, Apostel und Heilige für den Kirchenstil typisch geworden sind, die Meister der Renaissance, Michel Angelo, Raphael, an deren Werken, als ewigen Musterbildern, die Maler bisher sich emporgerankt haben, die Museen von Florenz und Mailand, welche das Eldorado aller Kunstjünger waren, auf einmal abgethan? Ist es nicht ein unerhörtes Kunstmärtyrertum, das die Meister der neueren deutschen Kunst, Cornelius, Schnorr 2c. betroffen hat, daß sie, die ihr Leben an die Kunst gesetzt, wie wenig andere, plötzlich zurückweichen müssen, und nicht sie allein, auch die ihnen nachgefolgt sind und ihnen die vielseitigste Anregung zur Erweckung ihres Kunstsinnes und den höchsten Kunstgenuß verdanken, vor Män-

nern, denen weder der Kunstgenius noch die Natur in ihren ewigen Ideen voranleuchtet, die in einem einseitigen Realismus sich gefallen und der Überkultur ihre Talente opfern?

2. Ist, was Ihr malt, schön?

Die Schönheit ist zunächst nicht eine Eigenschaft der Kunst, sondern eine Eigenschaft der Natur. Sie ist der verborgene Schatz im Acker. Wer sie findet, der hat sie. Der Künstler ist der Mensch in zweiter Potenz, er zeichnet sich aus durch das klare Weltauge, er besitzt die beglückende Gabe, der Natur in ihrem Walten nachzugehen, sie in ihren geheimsten Regungen zu ergreifen und festzuhalten, er leitet uns an, die Dinge ebenso tief und eindringlich, wie er, zu betrachten und auch im Kleinsten das Wesen der Welt zu erkennen.

Der Künstler kann nicht über die Natur hinausgehen, er kann nur darstellen, was er in ihr geschaut hat, er bleibt aber nicht bei den Dingen stehen, wie sie erscheinen, er sieht den Dingen auf den Grund und bringt zum Vorschein, was in ihnen ist, er versteht die Natur auf halbem Wege, spricht rein aus, was sie nur stammelt, hält ihr den Spiegel vor: Das war es, was du wolltest.

Nach diesen allgemein anerkannten Gesetzen des Kunstschönen fragen wir: Ist, was Ihr malt, schön?

Es giebt ein Kunstschönes, das die Natur überfliegen und zu einer selbständigen Höhe sich aufschwingen will. Von diesem erfundenen, nicht gefundenen, erborgten, nicht aus der Natur geschöpften Schönen, das uns in Carlo Dolce, Raphael Mengs, den Klassizisten und Eklektikern begegnet, sind die modernsten unter den Modernen weit entfernt. Ihnen könnte vielmehr der Vorwurf gemacht werden, daß sie das augenfällig Schöne absichtlich vermeiden und das Unvollkommene und Mißlungene in der Natur mit Vorliebe aufsuchen.

Das führt uns auf die Frage: Was ist Gegenstand der Kunst? Die Aufgabe der Kunst ist die Darstellung der Idee auf den verschiedenen Stufen ihrer Verwirklichung. Darnach ist Gegenstand der Kunst alles, was der Idee entspricht, sie zur Erscheinung bringt. So arm ist kaum ein Gegenstand, daß in ihm nicht das Äußerste einer Idee sich offenbart. Dies ergreift der Künstler, und hilft ihm zum Ausdruck, und jenachdem es eine hohe oder eine niedere Idee ist, die in dem so entstandenen Kunstwerk hervortritt, bestimmt sich die hohe oder niedere Stufe, die es in der Kunst einnimmt.

Die Kunst ist eine Himmelsleiter, sie hat viele Stufen. Das Urbild des Schönen steht oben auf. Die Technik als solche steht noch vor der Leiter. Sie ist die Voraussetzung jeder Kunstschöpfung. Sie erfüllt ihren Zweck am reinsten, wenn sie nicht selbständig auftritt, vielmehr vor der Schönheit des Werkes, dem sie dient, verschwindet.

Wir wollen der niederländischen Schule die Anerkennung, daß ihre Werke Kunstwerke sind, nicht versagen. Es handelt sich aber um die Stufe, die ihnen in der Kunst zukommt. Eine Wildbrethändlerin, ein Quacksalber, eine Bauernstube ist an sich nicht eine hohe Idee. Wer aber diese Gegenstände trifft, d. h.

in ihrem eigensten Wesen und in ihrer schärfsten Ausprägung ergreift und festhält, der hat darin etwas von dem Weltwesen, als dem Wesen der Idee, zum Ausdruck gebracht.

In diesem Sinne hat auch die Not, das Elend, worin ein Teil der Menschen schmachtet, Berechtigung, in der Kunst dargestellt zu werden, aber nicht voll, sondern nur teilweise, nicht darum, weil sie überhaupt da sind, sondern so weit sie in Geduld getragen, mit Kraft überwunden werden. In den Uhde'schen Bildern treten sie uns aber nicht als solche entgegen. Die modernsten unter den Modernen machen den Eindruck, als wenn sie kommend von einem Bacchanal, wie es Makart in aller Pracht gemalt, im Gegenteil sich erlaben, nachdem sie den Winter hindurch in Champagner geschwelgt, nun in Äpfelwein sich kurieren wollten. Überreiztheit und Abspannung, diese beiden Pole, die sich fordern, sind in dem gegenwärtigen Kunst- und Weltleben nicht zu verkennen.

Welches wird das Schicksal der modernsten unter den Modernen sein? Werden ihre Werke im Staube liegen, oder werden sie in einer Raritätenkammer für den Kunsthistoriker aufgestapelt werden, oder wird darin die Klein- oder Großstadt vor hundert Jahren erkannt werden? In letzterm Fall würde ein Irrtum aus Hochmut oder aus Unkenntnis nachzuweisen sein. Wir hoffen aber, daß unsere Nachkommen auch den Druck des Vorurteiles insoweit werden abgestreift haben, daß sie sagen werden: Ja, so war es, aber nur in einem Ausschnitt, nicht im ganzen; aus diesen Kreisen sind wir nicht hervorgegangen.

3. Warum verstürzt Ihr Euch auf die biblischen Stoffe?

Der Uhde'sche Künstlergeist bewegt sich in einem engen Gesichtskreis. Es ist die Kehrseite des Luxus, das Dachstubenelend, die körperliche und geistige Verlotterung der untersten Kreise, denen er seinen Pinsel und seine Palette widmet. Aber nicht genug damit. Er nimmt diese Stoffe und kleidet sie in biblische Vorgänge. Wir wollen nicht in ihn dringen, uns zu sagen, warum er das thut. „Innigen Gemütsgehalt, echt deutsches Empfinden, von protestantischem Geist getragen," vermögen wir darin nicht zu erkennen.

Täuschen wir uns nicht, so weht uns aus einigen der Uhde'schen Bilder ein Hauch mönchischer Abgelebtheit an. Wir vermögen dem nur ein schmerzliches Bedauern entgegenzubringen. Damit nun aber einen Bildercyklus zu füllen, daraus ein Lieblingsstudium zu machen, das wollen wir dem Künstler nicht wehren, er soll uns nur nicht zumuten, darin einen Zukunft atmenden Kunstzweig zu begrüßen. Jesus und seine Jünger, geringen, beschränkten Geistes, unwissend und unerfahren waren sie nach dem Ausspruch des Franzosen Renan, so sehr man es nur sein kann; aber Christus ist und bleibt auch für die freie Geschichtsbetrachtung das Urbild der Menschen, des Menschen Sohn, wir dürfen uns ihn nicht zum Schemen herabwürdigen lassen. Und die Jünger, schlichte Leute, Zöllner und Fischer waren sie allesamt gegen die Heroen der Griechen, gegen die Kriegshelden der Römer treten sie zurück; aber Heroen des Geistes, Gotteshelden, Welterneuerer, vor deren Wort die heidnischen Tempel in Trümmer gesunken sind, waren sie doch auch.

Was ergreift uns an den biblischen Geschichten? Nicht die Anmut an sich, sondern das Geheimnis, das Rückert singt: „Dein König kommt in niederen Hüllen," die Krippe, vor der die Welt sich beugt. Wenn wir eine Hochzeit zu Kana von Uhde hätten (vielleicht kommt sie noch), wie würde sie gegen die von Paul Veronese sich ausnehmen? Hier Prunk in Gewandung und Architektur, sogar im Ausdruck der Köpfe, dort bleiche hohlwangige Gesichter, Gestalten in abgetragenen Kleidern, in einem armselig ausgestatteten Raum. Welche von beiden würden wir wählen? Ja, wenn es die fröhliche Selbstgenügsamkeit eines Hirtenpaares wäre, würden wir uns für sie entscheiden, aber die poesielose Einförmigkeit eines Armenhauses kann uns nicht den Wunsch erregen, sie für die ins Venetianische übersetzte Hochzeit einzutauschen. Ein Christus am Kreuz oder ein Ecce homo, der nur die Ermattung des Fleisches zeigt, eine pietá, die nur den Schmerz der Mutter uns fühlen läßt, würde uns wenig befriedigen. Dort ist es die Hoheit in der Erniedrigung, hier die hoffnungsvolle Ergebung, in beiden das Ineinanderwogen von Majestät und Schwachheit, was uns zur Anbetung hinreißt.

Warum übersetzt Ihr das, was als Darstellung des Weltelends eine gewisse Berechtigung hat, in die heilige Geschichte, deren Erstlinge wir uns nach den Worten Jesu als der Sorge und der Last der Arbeit entrückt zu denken haben? Thut Ihr es, um volkstümlich zu werden? Dazu gelangt Ihr auf diesem Wege nicht. Das Volk will etwas anderes, als in seinem alltäglichen Elend sich spiegeln, es will, wie in der Religion, erhoben sein, und es hat ein Recht dazu. Die wahre Kunst zieht uns nicht niederwärts, sie führt uns in das Reich der ungetrübten Idee. „Deutsches Empfinden, Gemütstiefe, Stimmungsgehalt" einerseits, Schönheit der Formen und der Anordnung in einem Bilde andererseits sind nicht Gegensätze; sie in Einklang zu setzen ist die Aufgabe der wahren Kunst. Die heiligen Menschen Gottes erfreuen uns in ihrer milden und ehrwürdigen Schönheit; selbst Judas in seiner finstern Gestalt gewinnt unsere Teilnahme; was sollen wir aber mit den Jüngern von Emaus oder des Abendmahles Uhde's anfangen?

Führich, der tiefe, gemütreiche Zeichner der heiligen Geschichte und Sage, Pfannschmidt in seinen edlen biblischen Charakteren leben unter uns fort, obgleich sie bereits zum Schauen eingegangen sind. Heinrich Hoffmann wandelt noch unter uns. Sein Jesusknabe, seine Grablegung u. a. in „Kommet zu mir!" und in „Gedenke mein!" gehören zu den unverwelklichen Blumen der Kunst, zu denen wir mit immer neuer Lust zurückkehren.

Ist aber die übrige Kunst in Deutschland versiegt? Das sei ferne! Das Innerste, das Herz, das Gemüt ist noch jung. Das beweisen die vielen gemütreichen unter den neueren Werken. Wenn die Kunst aber in Deutschland und Frankreich übermodern werden sollte, dürfte sie auf England hoffen? In dem englischen Kunstkatalog auf 1892 ließ es uns in der That einen Frühling der Kunst hoffnungsfreudig ahnen. Opitz.

Die Bildwerke am neuen Bibliothekgebäude in Stuttgart.

Unter den Denkmälern des Ruhmes und Gewinnes, den auch die tapferen Schwaben aus der großen Siegeszeit von 1870 einheimsten, ragt das große Bibliothekgebäude, seit 1885 eine Zierde der Neckarstraße Stuttgarts, hervor. Es steht an der Stelle eines feuergefährlichen Fachwerkbaues, der 1807 für alte Soldaten errichtet, 1817 alten Büchern und deren Nachkommen eingeräumt worden war. An dem ganz aus Sandstein und Eisen gefügten Neubau durfte auch die edle Bildnerei unserer Zeit sich bethätigen, wie es ihr nie wieder vergönnt war, seit dem von Georg Beer für Herzog Ludwig 1584 begonnenen, 1750 unter Herzog Karl leider in ein Schauspielhaus verwandelten, unter König Wilhelm 1844 vollends ganz unsichtbar gemachten „herrlichen, fürtrefflichen und recht fürstlichen Lusthaus," einem der schönsten Werke der deutschen Renaissance, für das auch die Fachmänner vor fünfzig Jahren noch kein Auge hatten.

Die Vorderansicht des neuen Gebäudes stellt sich mit einem Mittelbau und zwei Flügeln und mit seinen riesigen Lichtöffnungen groß und wuchtig vor das Auge. In den Zwickeln über den zehn Meter hohen und vier Meter breiten Rundbogenfenstern zieht sich an den beiden Flügeln hin ein Fries von je sechs allegorischen Darstellungen. Freilich liegen sie zu hoch selbst für ein gutes Auge, wie ja unsere Baumeister gerne die von ihnen zugelassenen bildnerischen und malerischen Zierden so überhoch an ihre neuen Häuser hängen, daß sie nur von den gleich hoch gegenüber Wohnenden genossen werden können und von der großen Mehrzahl der unten Vorübergehenden nicht leicht bemerkt und betrachtet werden. So ist es auch mit diesen Bibliothekbildern, für die unter Tausenden kaum einer die Zeit und das Auge hat, um ihre Schönheit und Bedeutung zu würdigen. Wie sollten auch die aus dem klassischen Altertum geschöpften Sinnbilder dem dürren Holz eines längst der idealen und der sinnbildlichen Kunst entfremdeten Geschlechts einleuchten, wenn selbst am grünen Holz der Wissenden, so weit sie sich vernehmen ließen, völliges Verständnis und richtige Erklärung nicht zu finden war.

Die Zwickelbilder sollen die geistigen Schätze veranschaulichen, welche in dieser Bücherei aus allen Zweigen des Wissens gesammelt und für jedermann umsonst zu haben sind. Die vier Hauptzwickelbilder des linken Flügels werden eingefaßt von zwei Halbzwickelbildern, die einerseits die für das geistliche, andererseits die für das geistige Nahrungsbedürfnis in diesem Hause lagernden Vorräte andeuten: zu äußerst links die Gottseligkeit, die Frömmigkeit in Gestalt eines mit gefalteten Händen gen Himmel blickenden Weibes neben einer lodernden Opferflamme und einem geflügelten Engelkopf. Im ersten Vollzwickel ist die Gottesgelehrsamkeit, die Theologie, mit Kreuz, Kelch und Flammenherz dargestellt, im zweiten die Kunstgelehrsamkeit, als eine weibliche Gestalt, die neben einem Homerkopf und neben antiken Bildwerkstücken ägyptische, persische Zeichen mit dem Pinsel auf ein Denkmal schreibt; dann die Geschichtswissenschaft mit Griffel und Buch, auf dessen Rückseite „Deutsche Geschichte" zu lesen ist, sodann neben Moses Gesetztafeln die Rechtsgelehrsamkeit mit Buch, Wage und Schwert. Schließlich hebt im Halbzwickelbild die Weisheit den Schleier von Antlitz und Busen und in der erhobenen Linken den Spiegel der Wahrheit.

In dem rechten Flügel kommen die Naturwissenschaften zur Anschauung. Der Halbzwickel links zeigt eine weibliche Figur mit der Keule neben einer Löwenhaut, als Bild der die Naturkräfte bezwingenden Geisteskraft. In den vier Vollzwickeln erscheint die Forschung mit einem verschlossenen Buch und mit einer Fackel in der Hand, die halbverschleierte Sphinx im Hintergrunde. Die Erdkunde mit einer Blume in der Linken legt den Arm auf einen Globus und wiegt auf der rechten Hand einen Vogel der Tropenwelt; hinter ihr sieht man Retorten und gegenüber ein vorsündflutliches Gerippe. Die Himmelskunde hat die Linke am Fernrohr und weist mit der Rechten hinauf in die durch Halbmond und Tierkreisbilder bezeichneten Höhen und Weiten, deren Messung die Figur des Kegelschnitts andeutet. Die Heilkunde hält mit der Rechten den Stab des Äskulap und hat hinter sich dessen Hahn, während ihre Linke einer trinkenden Schlange die Schale emporhebt. Im letzten Halbzwickel schließt die Reihe der Bilder eine weibliche Gestalt, welche Füllhorn und Fruchtzweig hält als Sinnbilder der aus dem Betrieb der Naturwissenschaften fließenden öffentlichen und sonderen Wohlfahrt.

Der Mittelbau versinnlicht die ideale Welt des Denkens und Dichtens. In dem rechteckigen Felde rechts sinnt Ödipus, mit aufs Knie gestemmtem Leibe zu der geflügelten lebensgefährlichen Sphinx sich niederbeugend, über die Rätsel des Lebens; gegenüber links schwebt ein schöner Jüngling am Zügel des Flügelpferdes über den kastalischen Quell hin, von dem er trunken ist, zu höheren Gefilden auf. Die Halbzwickel neben dem gewaltigen Mittelfenster stellen links den himmlischen Preis dar, auf den eine weibliche, hochgeflügelte Gestalt, die einen Palmzweig in der Rechten hält, mit der Linken nach oben deutet, rechts der irdische Ruhm, den ein ebenfalls geflügeltes weibliches Wesen mit schwellenden Lorbeerkränzen darbietet.

An den zwei Flügelenden sind wie letztere ebenfalls etwas mehr erhaben als die Zwickelbilder aus demselben Lothringischen Kalkstein gehauen, die Mittel dargestellt, durch die in den vier großen Bildungszeitläufen der Gedanke sich zur Anschauung und Mitteilung für andere bringt. Der Ägypter meißelt Hieroglyphen in die Tempelwand; der klassische griechische Schriftsteller schreibt auf ein Papyrusblatt, der Mönch des Mittelalters in ein Pergamentbuch; die neue Zeit setzt Guttenbergs Presse in Bewegung. Diese vier Gebilde sind besonders schön, lebensvoll und allverständlich.

Sämtliche Bildhauereien wurden unter Professor Donndorfs Leitung von seinen Schülern gefertigt. Wir geben nach einer uns von ihm gütig mitgeteilten Photographie das Bild der klassischen Schreibkunst. Nichts wird uns hindern, in dem Bilde den Apostel Paulus uns vorzustellen, wie er den Brief an die Römer seinem Tertius (Kap. 16, 22) diktiert hat und das Geschriebene nochmals prüfend durchgeht, während der aufmerksame Diener die Pergamentrollen in die Schachtel sammelt. — Ein andermal vielleicht noch ein und ein anderes dieser Bilder.

H. M.



Aus dem vierten Jahresbericht des Vereins für christliche Kunst in der evangelischen Kirche Bayerns.

Die jüngste Generalversammlung wurde am 17. Oktober 1892 im Anschluß an das Jahresfest des Landesvereins für innere Mission in Nürnberg abgehalten und hat sich eines zahlreicheren Besuches erfreuen dürfen, als es früher der Fall war. Die damit verbundene Ausstellung von Arbeiten auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst, welche von den Sachverständigen des Vereins entworfen oder ausgeführt wurden, konnte zeigen, daß von dem Verein in allen Fragen der kirchlichen Kunst die beste Beratung und sachkundige Ausführung zu erwarten ist. Ein Verzeichnis der zwanzig ausgestellt gewesenen Zeichnungen und Entwürfe von den Professoren Wanderer und Steindorff, wie von den Baumeistern Kieser und Eyrich ist in einer Beilage dem Berichte angefügt.

Da seit einer Reihe von Jahren von verschiedenen Seiten her Stimmen laut werden, welche bezüglich des Baues und der inneren Einrichtung der evangelischen Kirchen einen entschiedenen Bruch mit der geschichtlichen Überlieferung fordern und einen absonderlich evangelischen Baustil befürworten, wurde diese Frage als erster Gegenstand auf die Tagesordnung gesetzt. Herr Pfarrer Lotzbeck nahm in seinem Berichte darüber zunächst Bezug auf die in der Konferenz der Abgeordneten evangelischer Kirchenregierungen zu Eisenach im Jahre 1861 festgestellten Grundsätze, welche für den Bau und die Einrichtung evangelischer Kirchen maßgebend sein sollen. In seiner Darlegung wies er nach, wie diese Regeln für den evangelischen Kirchenbau nichts äußerlich Angenommenes und Willkürliches seien, sondern einerseits das Ergebnis der ganzen bisherigen Entwicklung der kirchlichen Baukunst bilden, andrerseits den Bedürfnissen entsprechen, die aus dem Wesen des christlichen Gottesdienstes im allgemeinen und des evangelischen im besonderen hervorgehen. Er hob insbesondere hervor, daß die evangelische Kirche ihr eigenes, von ihrem Geiste geschaffenes und durchdrungenes Kunstgebiet habe und daß sie sich selbst und die baugeschichtliche Vergangenheit verleugne, wenn sie in ihren Kirchenbauten lediglich die nackte Zweckmäßigkeit maßgebend werden lasse.

Zur Schöpfung eines „neuen Stils“ sei daher für den Protestantismus keine Veranlassung gegeben. Wie die evangelische Kirche keine neue, sondern nur eine erneuerte ist und daher den Zusammenhang mit der kirchen-geschichtlichen Vergangenheit festhält, so soll auch das evangelische Kirchengebäude das Überlieferte fortführen, soweit es möglich ist. Aus diesen Erwägungen kann sich auch der Verein für die von einigen Seiten gemachten Abänderungsvorschläge, wie sie namentlich von Pastor Sulze in Dresden vertreten werden, nicht aussprechen, wie es denn überhaupt fraglich ist, ob die kirchliche Baukunst je zur Bildung eines neuen „Stils“, welcher der vollkommene Ausdruck des protestantischen Gottesdienstes ist, gelangen wird. Der Vorstand des Vereins fügt die ausdrückliche Erklärung hinzu, daß er mit den Grundgedanken des Berichts einverstanden sei. Wenn auch in Bayern diese Frage noch nicht brennend geworden sei, so sei doch

das Umsichgreifen der bekämpften Anschauungen in Norddeutschland Grund genug, daß dagegen entschiedene Stellung genommen werde. —

Obwohl der Verein während seines achtjährigen Bestehens schon einer stattlichen Anzahl von Gemeinden gedient hat, so mußte doch bemerkt werden, daß noch immer von so mancher Seite seine Beratung, die er unentgeltlich darbietet, verschmäht wird. Es sollte sich ganz von selber verstehen, daß jede Gemeinde, die sich zu irgend einer bedeutenderen Anschaffung für ihre Kirche oder zu einer Erneuerung derselben entschließt, dankbar diese günstige Gelegenheit sachverständiger Beratung benützt. Wie schmerzlich wurde früher der Mangel an solcher Beratung vermißt und welche schlimme Erfahrungen mußte manche Gemeinde machen! Wenn inzwischen eine unleugbare Wendung zum Besseren eingetreten ist, so darf der Verein getrost einen Teil des Verdienstes für sich in Anspruch nehmen. Er dient einer guten Sache und kommt einem offenbaren Bedürfnis entgegen. Darum ist es gewiß ein berechtigter Wunsch, daß keine Gemeinde seine Hilfe verschmähen möchte. Aber auch noch auf andere Weise wünscht der Verein in seinen Bestrebungen unterstützt zu werden, nämlich durch öftere Erwähnung in der Tagespresse. Über jede größere Kirchenerneuerung pflegt ja ein Bericht in irgend einer Zeitung erstattet zu werden; es erscheint als eine selbstverständliche Dankespflicht, daß die Mitwirkung des Vereins in diesen Berichten gebührend erwähnt wird, was bisher vielfach unterblieben ist. —

Die vom Verein herausgegebenen Konfirmationsscheine finden immer größere Verbreitung weit über die Grenzen Bayerns hinaus. Von den zwei größeren, in Farbendruck nach Entwürfen des Professor Wanderer ausgeführten Scheinen ist der erste bereits in 2. Auflage vergriffen. Der Neudruck wird wesentliche Verbesserungen aufweisen. Ein neuer dritter Schein, wozu Professor und Geschichtsmaler Thiersch in München den Entwurf geliefert hat, wird bis Ende Juni 1893 fertig sein. Er enthält die Darstellung von Marc. 9, 33—37: „Jesus stellt ein Kind unter seine Jünger", und schließt sich in Größe und Art der Ausführung den beiden bereits erschienenen an. Der Verein will mit seinen Veröffentlichungen Mustergiltiges bieten. Wenn ein Geistlicher sich die Mühe giebt, seinen Konfirmanden den Schein zu erklären, so wird dieselbe gewiß reichlich belohnt werden, weil das Bild seinen Worten eine wirksame Unterstützung bietet. Auch als würdiger Zimmerschmuck, namentlich in ländlichen Gemeinden, haben sie eine nicht zu unterschätzende Bedeutung.

Außerdem giebt der Verein kleinere, zum Einlegen in das Gesangbuch bestimmte Scheine in Reihen zu je 50 Stück, mit 100 verschiedenen Bibelsprüchen heraus. Die erste Reihe ist bereits in dritter Auflage vergriffen. Der Neudruck entspricht bei etwas verminderter Größe genau der zweiten Reihe, damit die Scheine unbeschädigt in die kleinere Ausgabe des Gesangbuchs eingelegt oder eingeklebt werden können. Auch an den Bibelsprüchen sind mehrere, nötig erscheinende Änderungen getroffen. Der Vertrieb sämtlicher Konfirmationsscheine an Mitglieder und Nichtmitglieder ist der G. Löhe'schen Buchhandlung (F. Banckwitz) in Nürnberg übertragen.

Mehrfache Anfragen haben ferner den Vorstand veranlaßt, durch Professor Steindorff in Nürnberg eine Anzahl einfacher Taufsteine zeichnen zu lassen in der Art, daß jeder geübte Steinmetzmeister darnach arbeiten kann. Die Zeichnungen werden den Mitgliedern auf Verlangen unentgeltlich übersendet.

Die Zahl der Mitglieder beträgt zur Zeit 649, darunter 364 geistlichen Standes, ferner 57 Kirchenstiftungen und 5 Kapitelskassen. Es darf von jedem Pfarrer erwartet werden, daß er dem Verein beitritt. Da aber der Verein doch in erster Linie nicht den Pfarrern, sondern den Gemeinden dient, so sollte im ganzen Lande keine protestantische Kirchenstiftung gefunden werden, die nicht ihren Jahresbeitrag von 2 ℳ leistet. In der Zeit vom Juni 1890 bis Oktober 1892 betrugen die Gesamteinnahmen 5308 ℳ (darunter die Mitgliederbeiträge 2225 ℳ), die Ausgaben 4679 ℳ (darunter für Herstellung der Konfirmationsscheine 2726 ℳ und für die Vereinsgabe 1891 „Die Flucht nach Ägypten" aus dem Prachtwerk „Kommet zu mir" von Heinrich Hofmann).

Nachdem Herr Pfarrer Lotzbeck in Zirndorf bei Fürth gebeten hatte, bei der Neuwahl des Vorstands von seiner Person abzusehen, da es ihm wegen der Entfernung seines Wohnorts und wegen der nicht selten eintretenden Verhinderung durch unaufschiebbare Amtsgeschäfte unmöglich sei, an den Vorstandssitzungen regelmäßig teilzunehmen, so mußte doch, so sehr auch dieser Entschluß zu bedauern war, in Würdigung seiner angeführten Gründe seiner Bitte stattgegeben werden. Aber der Stifter und bisherige Leiter des Vereins wurde einstimmig zum Ehrenmitglied des Vorstandes ernannt, so daß er auch ferner den Sitzungen desselben beiwohnen und mit seinem Rat und seiner Erfahrung ihm dienen kann. Seine großen Verdienste um den Verein werden unvergessen bleiben. An seiner Stelle wurde Pfarrer Herold von St. Johannes in Nürnberg in den Vorstand gewählt, während die übrigen Vorstandsmitglieder sämtlich wieder gewählt wurden und auch die Annahme der Wahl erklärten.

Besonderer Dank wurde ausgedrückt den kunstverständigen Mitgliedern des Vorstands, den Herren Professoren Wanderer und Steindorff, den Baumeistern Kiefer und Eyrich, welche den wichtigsten und mühevollsten Teil der Vereinsaufgabe zu erfüllen haben und dieser freiwillig übernommenen Pflicht mit unermüdlichem Eifer oblagen. In einer Beilage des Berichts sind 19 Besichtigungen und Beratungen, Gutachten und Entwürfe von Professor Steindorff, 13 von dem Baumeister Kieser, 20 von Baumeister Eyrich verzeichnet unter Beigabe einer Abbildung des Steindorffschen Entwurfs zur Ausstattung der verschönerten Kirche zu Mangersreuth bei Kulmbach mit gotischem Altar nebst Kanzel, sowie einer der Vorderansicht einer neuen Orgel gotischen Stils für die wiederhergestellte Andreaskirche zu Weissenburg am Sand; ferner eines Entwurfs zu Kanzel, Altar, Taufstein und Gestühl der neuen Kirche in Kirchfarnbach von Architekt Kieser, eines Entwurfs von Architekt Eyrich zu einem Altar im Stil der Spätrenaissance für die Kirche in Heiligenstadt, sowie zu einem gotischen Taufstein für die Kirche in Möttingen.

Der Bericht schließt, nachdem er noch das „Christl. Kunstblatt" den Vereinsmitgliedern, insbesondere den Lesezirkeln der Geistlichen, warm empfohlen und auf

die zwei Schriften: Viktor Schulze, das evangelische Kirchengebäude (Leipzig 1886) und Jähn, das evangelische Kirchengebäude (Leipzig 1892) und die darin vertretenen gesunden Grundsätze als wohlgeeignete Führer zum Verständnis der einschlägigen Fragen hingewiesen hat, mit den Worten, welchen wir voll beistimmen:

Der Sinn für kirchliche Kunst und das Bestreben, die Gotteshäuser würdig zu gestalten und auszuschmücken, ist in der Gegenwart in erfreulichem Wachstum begriffen. Aber dem guten Willen entspricht nicht immer auch das rechte Verständnis. Darum möchte der Verein eine Zentralstelle werden für alle evangelischen Gemeinden des Landes, von der sie die entsprechende Beratung und Anleitung sich erholen können, damit die zur Verschönerung des Gotteshauses aufgebrachten Mittel in rechter Weise verwendet werden. Der Herr aber gebe, daß seine Arbeit an ihrem Teile beitrage zur Belebung des kirchlichen Sinnes und zur Förderung seiner Ehre!

Der Hochaltar und das Gestühl im Chor der Klosterkirche zu Blaubeuren.*)

Eine anziehende Malstätte altdeutscher Kunst ist die im schönen, mit schroffen Felsen, gebrochenen Burgen und grünen Buchenwäldern gekrönten Thal der schwäbischen Alb unweit von Ulm gelegene altwürttembergische Stadt Blaubeuren und ihre alte Klosterkirche. Diese steht gegenüber dem wundersamen „Blautopf," jenem tiefen, kreisrunden, von hohen Eschen und Ahornbäumen überwölbten Quelltümpel, dessen Farbe sich mit der Tiefe zum schönsten Himmelblau steigert und dessen stille Wasser aus geheimnisvollen Tiefen beständig überströmend alsbald eine große Mühle treiben. Der Name Blaubeuren leitet sich wohl von den Buren (Bauren) -Wohnungen her, die in grauer Vorzeit sich an diesem blauen Gewässer angesiedelt haben. „Kloster Burren," wie es in alten Urkunden heißt, ist 1095 von Benediktinern gegründet, von 1466 bis 1481 erneuert. Seine dem Täufer Johannes gewidmete Kirche wurde 1497 bis 1499 durch den altwürttembergischen Kirchenmeister Peter von Koblenz gebaut. Noch immer wird sie an Mariä Himmelfahrt (2. Juli) von zahlreichen Wallfahrern besucht, obwohl das ihm angebaute Kloster im Jahr 1562 von dem frommen und weisen Herzog Christoph zu einer Pflanzschule für evangelische Gottesgelehrte eingerichtet wurde. Unter deren Zöglingen waren einst David Strauß und Friedrich Vischer.

Altberühmt und vielbeschrieben ist der große Hochaltar im Chor der Klosterkirche, deren Schiff durch eine Mauer von jenem geschieden nun zu einer Turnhalle für die Seminaristen dient. (Die Gottesdienste finden in der Stadtkirche statt.) Der alte Beschreiber des Herzogtums Württemberg, Sattler, sagt mit der kindlichen Kunstkenntnis vom Jahr 1752: „Der St. Johannesaltar ist berühmt wegen seiner Schönheit, indem nicht allein derselbe sehr hoch ist, sondern auch in dick vergoldetem Grund sehr schöne Gemälde und erhabene Bildnusse hat.

*) Zwanzig Photographiedruckblätter von K. Ebner in Stuttgart, mit einleitendem Text, bearbeitet von Maler Max Bach in Stuttgart. Herausgegeben von Karl Baur. Verlag der Mangoldschen Buchhandlung in Blaubeuren. Lieferung 1. (Vier Blätter. Preis 2 ℳ 50 ₰.)

Wie denn unten der Herr Christus mit seinen zwölf Aposteln recht lebhaft in Kopfstücken sich zeigen, wie auch die vier Evangelisten und andere Bildnisse hin und her ungemein wohl zu sehen sind. Auf denen vier Tafeln (Flügeln) erzeigt sich die Historie des Herrn Christi und Johannes des Täufers wohl gemalt. Er ist anno 1496 erbaut worden und erzehlet man von dem Meister Jörg Sürlin von Ulm, der selbigen verfertiget, daß die Mönchen nach ganz vollbrachter Arbeit ihn gefragt, ob er sich getraue, noch einen schöneren Altar zu machen? und da er solches bejahet, ihm die Augen ausgestochen hätten. Nichts desto weniger habe er sein eigen Bildnus ohne Gebrauch seiner Augen in Holz geschnitzelt und zum Andenken an den Altar gestiftet, wie solches auch noch an der Wand bei der Sakristeithür zu sehen ist." Diese bekanntlich auch an manche andere Künstler und Kunstwerke früher angehängte Legende steht mit an der Spitze des einleitenden Textes, in dem der Stuttgarter Maler und Forscher Max Bach die Erörterungen der neuen Kunstgelehrten und Kunstschreiber über den Blaubeurer Altar zusammenstellt, ohne über dessen Urheber etwas anderes sagen zu können, als daß an den älteren Jörg Sürlin, den „Schreiner" des Ulmer Chorgestühls, nicht zu denken ist, und daß auch dem jüngeren Sürlin die Bildwerke des Altars nicht zugeschrieben werden können. Pfarrer Probst in Eschendorf hat neuestens auf Grund der Studien Klemms und der Inschriften am Chorgestühl nachweisen wollen, daß doch der ältere Sürlin als der geistige Urheber der ganzen Holzschnitzarbeit im Chor zu betrachten sei, denn nur auf ihn, als den schon Verstorbenen, lasse sich eine solche Lobeserhebung und Aufforderung zur Lobeserhebung rechtfertigen, wie es die lateinische Inschrift am Levitenstuhl der Chorwand ausspreche: „Weil du den Namen des Künstlers wirst preisen wollen — Sürlin ist's, der in göttlich schönen (eigenlich gottschaffenden) Figuren den Herrn vom Himmel abgebildet hat." 1496. Aber diese Inschrift ist ohne Zweifel von einem viel späteren Lobhudler gemacht und beweist nichts.

Bis die Gelehrten darüber sich einigen, wird noch manche Welle aus dem Blautopf quellen müssen. Indes begnügen wir uns mit dem Anblick und der Erinnerung des kunstreichen Denkmals, das nun in trefflichen Abbildungen erstmals genau und vollständig dem Fachmann wie dem Kunstfreund dargeboten wird. Die erste Lieferung giebt vier Altarflügelgemälde zur Geschichte des Täufers Johannes sehr gelungen wieder. Da sehen wir die soeben in Gegenwart von Jüngern und Amtleuten vollbrachte Enthauptung des Gottesmannes, der dem ehebrecherischen Fürsten zu sagen gewagt hat: Es ist nicht recht, daß du deines Bruders Weib habest. Das Blut strömt aus dem Rumpfe, der Scharfrichter wischt das Schwert ab, die schöne Tochter der Herodias empfängt nicht ohne Grausen das abgeschlagene Haupt, das ein Scherge am Schopfe gefaßt, auf einer Schüssel. Im Nebenbilde sitzt an der Festtafel, zu deren Füßen die Laute der gefährlichen Tänzerin liegt, die Herodias im Glanze der Schönheit und des Schmuckes zur Linken des ernsten Vierfürsten, und ist im Begriff, mit dem Messer in das Gesicht des verhaßten Hauptes zu stechen, das die Tochter ihr darbietet. Im Hintergrunde stehen Gäste und Hofleute, vor denen der Vierfürst sich geschämt hat, seinen bösen Eid zu brechen. Auf dem dritten Bilde,

in dessen Vordergrund ein schöner See mit Berglandschaft ist, tragen die Johannesjünger den Leichnam zu dem Grabe, an dem der Totengräber schaufelt. Im Nebenbilde halten zwei Jünger die Schüssel mit dem Kopfe, dessen linkes Auge die Herodias ausgestochen, um ihn trauernd und betend in die Altargruft des Heiligtums zu legen, über dem durch ein Spitzbogenfenster die Gestalt des segnenden Gottes erscheint. In all den vier Bildern zeigen sich trefflich ausgeprägte Männer- und anmutige Frauenköpfe.

Ein drittes Blatt enthält die in den Nischen der Altarstaffel — sichtlich von Gesellenhänden geschnitzten — Brustbilder Christi und seiner zwölf Apostel, unter denen der Petrus- und Andreaskopf die wertvollsten Arbeiten sind; zugleich auf drei gemalten Feldern der Altarstaffel: das Lamm Gottes, aus dessen Hals das Blut in einen Kelch fließt, auf dem siebenfach versiegelten Buche liegend, zu beiden Seiten je drei Heilige, welche, Buch oder Rolle in Händen, mit Bibelsprüchen von dem Heil in des Lammes Blut zeugen. Diese Gemälde können an Barthol. Zeitbloms Hand erinnern.

Das vierte Blatt bildet einen Teil des von zierlichem, doch ziemlich dürrem gotischem Zier- und Rankenwerk gekrönten, hinter dem Ulmer weit zurückstehenden Chorgestühls mit seinen zahmen Menschen-, Tier- und Fratzengestalten an Miserikordien und Sitzwangen ab.

Diese ganze erste Lieferung giebt eine so genaue und klare Anschauung der Mal- und Schnitzwerke, wie sie bei der Größe und Höhe des Altaraufsatzes auch bei guter Beleuchtung dem Auge nicht leicht erreichbar ist. Damit verspricht sie ein Bilderwerk, das den besten neuern Veröffentlichungen durch Photographielichtdruck sich anreiht. H. M.

Fränkische Ausstellung von Altertümern in Kunst und Kunstgewerbe zu Würzburg.

Ähnlich wie früher in Augsburg findet nunmehr in der alten Frankenhauptstadt Würzburg (vom 6. August bis in den Anfang September) eine Ausstellung statt, welche eine große Zahl der Kunstschätze aus Stadt und Umgegend sowie auch fränkische Altertümer von auswärts in sich vereinigen wird. Bis nach Aschaffenburg haben Städte, Gemeinden, Pfarrämter sowie die meisten Adeligen und viele Private ihre Beteiligung zugesagt, und auch aus den königlichen Schlössern Frankens wurde das zur Ausstellung Geeignete in liberalster Weise zur Verfügung gestellt. Die Ausstellung umfaßt sämtliche Kunstgebiete von den ersten Jahrhunderten der romanischen Epoche bis in die Empirezeit. Eine Anzahl interessanter kirchlicher Geräte wird dadurch zum erstenmal einem größeren Publikum zugängig. Besonders zahlreich wird natürlich die Holzplastik der Umgegend vom Schluß des Mittelalters vertreten sein, eine Gelegenheit, Tilman Riemenschneider und den ganzen Umfang seiner Schule kennen zu lernen, wie dies bisher noch nicht der Fall war und nicht so leicht der Fall sein wird. Den Glanzpunkt der Ausstellung dürfte aber das achtzehnte Jahrhundert bilden. Die virtuosen Leistungen der Rokokozeit werden sowohl durch figürliche und dekorative Arbeiten in Holz, Edelmetall und Elfenbein wie auch durch eine geradezu glänzende Ausstellung kirchlicher Ornate aus dem Besitze der gräflichen Familie von Schönborn vertreten sein. Bedeutende Gemälde sind bisher unter den Anmeldungen noch verhältnismäßig selten, hingegen wird es gelingen, das meiste, was von Grüne-

wald und seinen Genossen in Franken noch erhalten ist, zusammen zu bringen, und aus dem achtzehnten Jahrhundert werden zahlreiche Familienportraits ausgestellt sein, die wegen ihrer künstlerischen Bedeutung ein allgemeines Interesse verdienen.

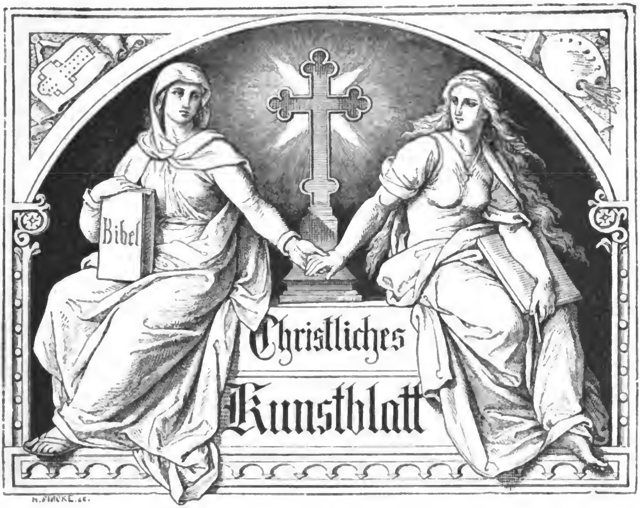
Da Würzburg stets eine achtenswerte und zweimal, im Beginne des sechzehnten Jahrhunderts und während des achtzehnten Jahrhunderts, eine ganz hervorragende Stelle in der deutschen Kunst eingenommen hat, so wird die Ausstellung jedem Gebildeten und nicht nur den Bewohnern Unterfrankens eine reiche Auswahl interessanten Materials bieten.

Chronik.

Paris. Die Spitzersche Sammlung, die vom April bis Juni d. J. der Versteigerung ausgesetzt war und eine Summe von 9 107 931 Franken ergab, war die bedeutendste aller nichtöffentlichen Sammlungen der Welt und ein vollständiges Kunstgewerbemuseum. Sie besaß in ihren vierzig Abteilungen zahllose Stücke ersten Ranges. Deutsche alte Kunst war in allen Abteilungen vertreten, unerreicht stand sie in Glasmalerei und Bildwerken aus Holz und Pfeifenstein da. Vor allem gehörten dazu die berühmten elf Chorfenster mit Bildern der Leidensgeschichte Jesu aus der Klosterkirche in Boppard am Rhein, diese einzigartigen Meisterwerke der Kölner Schule des 15. Jahrhunderts, welche im Jahr 1876 der preußischen Regierung vergeblich um 60 000 Thaler angeboten waren. Die hervorragendste Arbeit in Pfeifenstein ist das Kniebild des Kurfürsten Daniel (1553—82) mit seinen aufs feinste verzierten Rahmen und seinen vielen kleinen, äußerst genau wiedergegebenen Wappen. Diese Stein- und Holzbildnereien gehören zum Besten, was andere Länder in der Kleinkunst geleistet haben und sind Zeugen des hohen Standes des Kunsthandwerks in Deutschland bis zu Ende des 16. Jahrhunderts, also noch lange Zeit nach der Reformation Luthers, die in keiner Weise den Künsten verderblich oder nur schädlich war. Die wertvollsten Gegenstände deutscher Bildnerei in Buchs sind eben aus jenem Jahrhundert. Ein Wunderwerk deutscher Kunst ist besonders eine Kehlheimer Platte mit dem Bildnis eines Kurfürsten von Mainz in selten schöner Renaissancearbeit. Von andern Prachtstücken sind zu nennen eine der berühmten (300) Limoges-Schmelzarbeiten, welche die Anbetung der Könige enthält und in London um den Preis von 1300 Pfund Sterling gekauft wurde. Unter den italienischen Majoliken befanden sich Stücke im Wert von 30 bis 40 000 Franken. Unter den ein ganzes Zimmer füllenden Elfenbeinschnitzereien waren zwei Fuß hohe Marienbilder, der Thronsessel Friedrichs II., der Bischofstab Aldebrandinis von Gobbio und ein Sattelbogen aus dem 13. Jahrhundert mit der Darstellung eines Kampfes, an dem sich acht Frauen auf Pferden und Kamelen beteiligen. Überaus reich waren die Goldschmiedarbeiten und Schmucksachen aus dem 12. Jahrhundert bis zur Zopfzeit vertreten. Ein ganzer Schaukasten enthielt viele hundert Ringe, Brustkreuze für Frauen und Halszierden, darunter einen Adler mit Bergkristall-Einsätzen. Glasgefäße waren in seltener Schönheit und Menge beisammen, ebenso Steinkrüge und prachtvolle Schlosserarbeiten. Auch eine Anzahl der schönsten Handschriften mit feinsten Kleinmalereien, sowie deutsche und vlämische Gemälde, unter den Schnitzwerken ein Leiden Christi mit gemalten Bildern auf den Flügeln. Unter den Bildwirkereien war eine deutsche Renaissancearbeit aus Schloß Eggenberg bei Graz von nur einem Meter im Gevierte, aber die in Seide und Gold ausgeführte Anbetung der drei Weisen ist ein so vollendetes Meisterstück, daß es zu einem Wert von etwa 40 000 Franken geschätzt wurde. Die Spitzerschen Erben haben zahlreiche Stücke dieser herrlichen Kunstsammlung dem französischen Staat geschenkt. Zu weiteren Ankäufen hat der Unterrichtsminister von den Kammern nicht weniger als 500 000 Franken verlangt. Die Franzosen wissen, was hohe Kunst kostet, aber auch was sie einbringt.

Verantwortliche Redaktion: Prälat Dr. v. Merz in Stuttgart.
Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

1. September 1893. Fünfunddreißigster Jahrgang. Nr. 9.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Heinrich Merz.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Große Berliner Kunstausstellung 1893.

Wohl selten ist der Eröffnung der jährlichen großen Kunstausstellung in Berlin mit gespannteren Erwartungen entgegen gesehen worden, wie der diesjährigen, welche, zum erstenmale keine „akademische," sondern nach neuen Grundsätzen eingerichtet, den Gegensatz zwischen „Alten" und „Jungen," zwischen akademischem und sezessionistischem Geiste klar vor Augen stellen sollte. Als nun der ersehnte Tag der Eröffnung da war, als in dem alten unschönen Gebäude von Eisen und Glas sich der buntschillernde Inhalt dem schaulustigen Berliner öffnete, da platzten die Gemüter heftig aufeinander, und noch jetzt kann sich der entfachte Streit nicht beruhigen; dem einen ist es höchste Lust, dem andern ein Greuel. — Leicht ist es allerdings nicht, den Bestrebungen der „Jungen" Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, das vorurteilsfrei anzuerkennen, was sie nun einmal in ihrer Schaffenslust frei von akademischer Regel erstreben und teils schon errungen haben. Es kostet durchaus sachliches Eingehen auf die Arbeiten

unter Hintenansetzung mancher, uns in Fleisch und Blut übergegangener Kunstregeln, über deren Berechtigung oder Nichtberechtigung hier nicht geurteilt werden soll. — Und nun gar der Berliner gewöhnlichen Schlages, der wohl leicht witzelt und krittelt, es im Grunde aber in Kunstsachen nicht gerade sehr ernst meint und sich, statt vertiefend doppelt zu genießen, lieber vorübergehend und oberflächlich „amüsiert," und seine eigene Unfähigkeit über Kunstwerke zu urteilen den dazu berufenen(?) Berichterstattern unterstellt, ihm wird es doppelt schwer, Altes und Neues gegen einander abzuwägen. Freilich wird auch der ernsteste Beschauer über manchen Überschwang hinwegsehen, manchen geistreich sein wollenden Einfall eines „Jungen" als leeres Geschwätz beiseit schieben müssen. Das aber wird er den Neueren zuerkennen, daß sie Mutter Natur, wo und wie immer sich dieselbe ihnen darbot, packten, sie unbefangenen Auges betrachteten und mit kecker Lust auf die Leinwand zauberten. Farbe, Sonnenschein, Licht und Luft, das sind die Dinge, in deren Beherrschung sich die Jungen am wohlsten fühlen.

Freilich thut es die mehr oder minder gute Wiedergabe der Natur noch nicht, sie allein macht noch nicht das Kunstwerk aus; die reine Naturschilderung kann wohl anziehend sein in mannigfachster Weise, aber das eigentlich Künstlerische muß doch erst in sie hineingetragen sein, etwas von der Person des Malers muß in sie überfließen und etwas Persönliches muß aus ihr herausklingen, wenn wir mitfühlend von der Darstellung sollen gefesselt werden, wenn wir den Eindruck eines Kunstwerkes empfinden sollen. Die Frage nun, ob wir in den Arbeiten der Jungen etwas von solchem Gehalte erkennen, ob sie denn mehr als reine Naturabschreibungen sind, muß entschieden mit „Ja" beantwortet werden, nicht bei allen, wohl aber bei den meisten. Daß sich der Gegensatz der alten und neuen Darstellungsweise vorerst am meisten in der Landschaft und im Bildnis und Sittenbild bemerkbar macht, während Geschichts- und religiöse Malerei bis auf wenige Ausnahmen hin davon unberührt sind, liegt in der Natur der Sache. Jene beiden Seiten der Malerei erfordern ja zu ihrer Ausbildung an und für sich schon volle, in sich gefestigte Naturen, ganze Persönlichkeiten, wenn ihre Schöpfungen wertvoll sein sollen. Daraus geht aber auch hervor, daß die Anzahl solcher und besonders der christlichen Kunst angehörender Bilder unter den etwa 2700 Werken der diesjährigen Ausstellung nur eine geringe sein kann.

Obenan steht diesmal mit einer ausgezeichneten Leistung der in der Malerei wie in der Radierung ebenso eigenartige, wie ernste M. Klinger. So sehr er die Freunde religiöser Kunst mit seinen „Vorschlägen zu einer Konkurrenz über das Thema Christus" in Radierungen bei der Ausstellung von 1883 von sich abstieß, so sehr weiß er dieselben diesmal anzuziehen. Seine Pietà ist zwar herb in Formen- und Farbengebung, sie hat nichts von äußerer Schöne, wodurch sie den Beschauer schnell für sich einnehmen könnte, erscheint eher in ihrer Strenge als die Arbeit eines alten Oberdeutschen, denn als die eines zeitgenössischen Künstlers, dafür besitzt sie eine Tiefe der Empfindung, eine Reinheit der Auffassung, eine überzeugende Wahrheit des gewählten Augenblickes und eine Innigkeit des Vortrages, wie sie selten in Werken unserer Zeit zu Tage treten. Sie

ist eine Arbeit von bleibendem, nachhaltigem Eindruck und wird eine bleibende Zierde der Dresdner Galerie, die sie erworben hat, sein. Wir sehen den mit dem unteren Rahmenrande gleichlaufenden Rand des steinernen offenen Grabes, der Deckstein ruht auf Böcken in gleicher Höhe zur Seite geschoben und auf ihm ist der Leib Jesu niedergelegt mit dem Haupt nach rechts gelagert. Die Träger sind beiseite getreten und im Bilde nicht sichtbar. Maria, inmitten des Bildes gerade aufgerichtet hinter dem Toten stehend, blickt mit einem Ausdruck tiefergreifenden Schmerzes und unergründlicher Liebe noch einmal auf die geliebten Züge, während sie die rechte Hand des Herrn an ihr Herz drückt. Ihre eigene Rechte hat einen Ruhepunkt gefunden in den Händen des herzugetretenen Johannes. Nur er, der ihr unlängst vom Herrn vermachte Sohn, kann ihren Schmerz verstehen und mitfühlen. Der leise Druck ihrer Hand verrät ihm, was und wie sie leidet. Johannes, eine kräftige, ausgeprägte Erscheinung, hält diese Hand mit seinen meisterhaft gezeichneten Händen fest umschlossen, verhaltener Schmerz umzuckt seinen Mund, während die Augen über das Grab hinweg vertrauensvoll in die Ferne schauen, als schauten sie noch einmal im Geiste den Augenblick, wo der Herr ihm dieses hilfsbedürftige Weib zur Mutter gab. Der Körper des Herrn ist, wie alles andere im Bilde, wunderbar edel gezeichnet, der Gesichtsausdruck, von mildem Frieden verklärt, ist mehr der eines Schlummernden, denn eines Toten. Eine unendlich scheinende tiefe Ruhe atmet das Ganze aus, was besonders erreicht ist durch die vielen wagrechten Linien, welche das geöffnete Grab, der gerade gelagerte Leichnam, die Gartenmauer, welche hinter den Figuren das Bild im oberen Drittel durchschneidet, die fast gleichhohen Gipfel eines dahinter liegenden Waldsaumes und der ruhige, abendliche Himmel darbieten. Die gebrochenen aber satten Farbentöne der abendlichen Kühle sind mit den violett-braunen Farben der Gewandung und dem saftigen, ernsten Grün der Bäume und Pflanzen zu einem erhabenen Farbenzusammenklang geführt, dessen Banne man sich schwer entreißt.

Gegen dieses Meisterwerk fällt die Pietà von O. Hierl-Deronco in München gewaltig ab. Dies Bild ist poetisch träumerisch niedergeschrieben, mehr empfindelnd als empfunden, auch unklar in Behandlung und Formengebung, wozu das nächtliche Dunkel und der Mondschein, der in der Kammer, wo die Leiche aufgebahrt ist, über letztere wie über die auf dieselbe niedergebeugte Maria hinweggleitet, vielleicht mehr als nötig verführte. — Der Gekreuzigte ist in zwei kleineren Bildern dargestellt, einmal von P. Koch in Berlin, der ein ansprechendes, würdiges und sauber behandeltes kleines Andachtsbild damit geschaffen hat, und dann von L. Feldmann in Düsseldorf, welcher Maria und Johannes unter dem Kreuze malt. Auch dieses kleine Bild darf immerhin als eine gute Arbeit bezeichnet werden, wenngleich sie nicht über eine reine Nachempfindung und Anlehnung an E. v. Gebhardt's Kunst hinaus kommt. Noch mehr wird einem diese Schwäche des Künstlers in seinem zweiten in der Ausstellung befindlichen Bilde „Jüngling zu Nain" klar. Der Heiland geht zur Seite (!) der Witwe, ihr wie ein rechter Seelsorger Trost zusprechend, neben der Totenbahre, die von vier vermummten, kerzentragenden Gestalten aufgenommen ist, einher; das Gefolge, welches eben

das Stadtthor durchschreitet, setzt sich aus würdigen Gestalten zusammen, im Mittelgrunde hält ein Ackermann mit seinem Ochsengespann im Pflügen inne und sieht von dem hügeligen Felde auf den Zug hernieder. Das ist alles würdig und ernst vorgetragen, lieblich erfunden, zart und sauber gemalt und gezeichnet, — wo in dem Bilde aber steckt der Künstler Feldmann? so kann man hier wie 1889 bei seinem „ungläubigen Thomas" fragen. Da ist von einer eigenen Persönlichkeit keine Spur; Formen, Farbe, Figuren und Köpfe, Tracht, alles ist nur ein verwässerter Gebhardt, daß man sich nicht genug über das Aufgehen des schwächeren Charakters in den stärkeren bei diesem Schüler seinem Meister gegenüber wundern kann. — Die Kreuzigung Christi ist ebenfalls zweimal gemalt worden; einmal, sozusagen im Lapidarstil, von F. Stuck in München und das anderemal im größten Format von L. Fahrenkrog in Berlin. Letzteres Werk, welches dem jungen Künstler den Rompreis eintrug, legt zwar in der ganzen Anordnung wie in der Einzelgliederung mannigfältig Zeugnis ab von der noch im Werden begriffenen Kraft desselben; immerhin muß man aber anerkennen, daß es ihm gelungen ist, dem leidlich gestellten lebenden Bilde unter dem Kreuz gegenüber, wenigstens in dem Gekreuzigten selbst einen lebendig erfaßten Zug vorzutragen, indem der Erlöser im letzten Todeskampf den Körper noch einmal gewaltsam aufrichtet, um das Antlitz dem in breitem Strome ihn treffenden Licht vom Vater zuzuwenden. — Wie ganz anders wirkt dagegen Stuck's Arbeit! Nur wenige Schritte von dem Fuße der äußerst niedrig aufgerichteten Kreuze entfernt, spielt sich hier ein leidenschaftlicher Vorgang auf der Platte des Hügels im Anblick des eben verschiedenen Herren ab. Die Sonne hat ihr Antlitz verdunkelt, als blutrote Scheibe hängt sie strahlenlos in der dunkeln, rötlich glühenden Luft, unheimliche, drückende Schwüle lagert über der tobenden Menge, welche tief unten, eben noch erkennbar, den Hügel umlagert, und nur die nächsten Angehörigen halten in wuchtiger Gruppierung in dieser Schrecknis am Kreuze aus und stehen der in Ohnmacht zusammenbrechenden Maria bei. Die sattesten Farben, grün, rot, orange, blau, schwarz sind in der Gruppe links zu einem gewaltigen Farbenaccord zusammengestimmt, welcher im Bunde mit der eigentümlich schillernden Totenfarbe des Körpers des Herren einen ernsten Eindruck erzielen. Und doch — es steckt etwas von dem Geiste einer Medusa in dem Bilde, — zusammenschnürend, lähmend wirkt es auf unsere Seele, man fühlt sich von ihm angezogen und wieder abgestoßen und wird nicht ruhig dabei. Der Kampf des Herrn ist beendet, es will aber scheinen, als sei mit ihm überhaupt alles aus, als stünden wir vor dem alles vernichtenden Schlusse eines furchtbaren Trauerspiels, in das wir selbst unabwendbar mit hineingezogen werden! Aus diesem Werke spricht wohl eine eigene Persönlichkeit zu uns; aber viel Freunde wird es sich nicht erwerben, trotzdem es, abgesehen von einzelnen Übertreibungen, die man bei Stuck schon gewöhnt ist, eine durchaus ungewöhnliche Leistung ist. — Weniger bedeutend, wenn auch nicht reizlos, und höchst sorgsam gearbeitet ist desselben Künstlers Adam und Eva in der Versuchung; geradezu hochkomisch wirkt die Stellung Adams, welcher zaudert, den ihm mit holdseligster Miene von der Eva dargebotenen Apfel zu nehmen. — Adam und Eva in seligstem Genießen des

Paradieses an junge Stämmchen gelehnt und von dem durch das Blattwerk gebrochenen, grünlich schimmernden Sonnenlicht umflossen, wollen auf einem Bilde von J. Exter in München nichts anderes sein, als zwei große, breit angelegte Studien nach dem Leben. Dagegen ist von demselben Künstler das unter der Schuld der Sünde hinter einer Erderhöhung zusammenkauernde Menschenpaar trotz seiner breiten, unfertigen Behandlung ein eindrucksvolles „verlorenes Paradies."

Unter den Darstellungen der Maria mit dem Kinde ist die von Dagnan-Bouveret in Paris weitaus die beste Leistung, welche von ebenso zarter Empfindung wie hingebender Sorgfalt in der Ausführung zeugt. Maria, in gelblichweiße Wollengewandung gehüllt, drückt das nach morgenländischer Sitte mumienhaft eingewickelte Kind mit zärtlichster Mutterliebe an Brust und Wange, indem sie zugleich den Blick gedankenvoll auf den Beschauer richtet. So geht sie, wie leise ein Liedchen summend, in einem dicht umrankten Laubengang einher, welcher dem Künstler Gelegenheit bot, das durch das Laubwerk schimmernde grünlich goldige Sonnenlicht meisterlich auszubreiten. — In schönem Linienflusse, auf Wolken knieend, aber von saftloser Farbengebung und flauer Durcharbeitung, zudem nicht eben glücklich in den Raum gebracht, schwebt eine wenig durchgeistigte Maria mit dem Kinde auf dem Arme einher in dem Werk E. Hübners in Dresden, welches, trotz den nach der Sixtina hinzugethanen Engelsköpfchen, seine übergroße räumliche Leere nur zu sehr bemerkbar macht und nur oberflächliche Gemüter anziehen kann. — Noch ist eine in herkömmlicher Weise aufgebaute Maria mit dem Kinde von B. Plockhorst zu erwähnen, die ohne tieferes Empfinden hingemalt ist und in ihrer süßlichen Saftlosigkeit mit der Hübnerschen noch das gemein hat, daß die Farbengebung nicht über ein buntgemachtes, für die Photographie berechnetes Grau hinauskommt; wie denn auch deren Wirkung in der photographischen Nachbildung wirklich leidlicher ist als im Urbilde.

(Schluß folgt.) R. S.

Über die Entstehung des Christusbildes.

Alle Geschichtsmalerei und -Bildnerei konnte und kann nie das Höchste in der Kunst schaffen und hervorbringen. Dies leistet die Kunst nur auf dem Boden der Religion. Die höchste, urbildliche Kunst ist immer und überall eine Tochter der Religion. Wie nun jede Tochter immer im innigen Verkehr mit der Mutter sich am lieblichsten darstellt, ihr Herz am reichsten erschließt und auch für jeden stillen Beobachter die lieblichsten Bilder bietet, so entwickelt sich auch die Kunst am reichsten, so lang und soweit sie im engsten Bunde mit ihrer Mutter, der Religion, ihre Werke schafft. Am reichsten und am meisten segenbringend aber gestaltet sich das ganze Leben auch einer Tochter erst, wenn sie als Liebling und Freundin der Mutter ihr zur selbständigen Helferin und Stütze geworden ist, wenn sie ein Herz und eine Seele mit ihr geworden, an ihrer Stelle, mit ihrem Geiste das begonnene Werk der Mutter fortsetzt und zu Ende führt.

Auch im Verlauf der Kunstgeschichte wird uns zweimal dieser köstliche Genuß, zu sehen, wie die Tochter, die Kunst, für die Mutter selbst eintritt und

Werke schafft, die für die Mutter, die Religion, von unersetzlichem Werte sind. Zum erstenmal geschah dies in Griechenland, als die griechische Bildhauer-Kunst erst dem Volke seine Götter in hehren Gestalten leibhaftig vor die Augen stellte; das anderemal aber geschah es, als die christliche Kunst die Heilands-Gestalt schuf, die Züge des Christusbildes, die uns allen vertraut sind, ohne die wir uns den Erlöser der Menschheit nicht mehr zu denken vermögen. Von Jugend auf steht dies Bild vor uns: das ovale Antlitz mit der ebenen Stirn und geraden Nase, umrahmt von lang herabwallendem Haar. Nicht zu starker Bart bedeckt auch Lippen und Wangen; der Ausdruck so ernst, ohne doch strenge zu sein, so majestätisch, ohne doch zurückzustoßen, denn das Erhabene wird durch eine aus dem tiefsten Herzen kommende Freundlichkeit gemildert.

Aber ist denn dies Bild wirklich nur ein Gebilde der Kunst, verdankt es seinen Ursprung nicht irgend einer Überlieferung über das Aussehen Christi? Es fehlt allerdings weder an Bildern, welche den Anspruch erhoben, Bildnisse Jesu zu sein, noch auch an Beschreibungen, die von Wissenden abgefaßt sein wollen. Aber wie steht es mit diesen Bildern und Beschreibungen? Sollen wir für wahr halten, was uns erst im sechsten Jahrhundert nach Christo von dem Kirchengeschichtsschreiber Evagrius berichtet wird, daß der Herr selbst sein Bild an den Fürsten Abgar von Edessa gesandt habe? Freilich zeigte man in Edessa ein solches Bild; bis zur Eroberung der Stadt durch die Mohammedaner blieb es dort und jetzt rühmt sich Genua, das von Pius IX als echt anerkannte Bild zu besitzen; leider aber macht ihm die Kirche des heiligen Sylvester in Rom diesen Anspruch streitig, denn auch sie rühmt sich des allein „echten" Bildes. Ein gleichfalls für echt erklärtes Bild besitzt die Peterskirche in Rom, das sogenannte Schweißtuch der Veronika. Aber die Legende von der heiligen Veronika stammt nachweisbar erst aus dem Mittelalter; so kann auch das Bild erst in dieser Zeit entstanden sein. Ein drittes Bild, das in schlechter Nachahmung weite Verbreitung gefunden hat, ist noch jünger und ist abgenommen von einem Schnitt in Smaragd, den Papst Innocenz VIII vom Sultan erhielt zur Loskaufung seines Bruders, der ein Gefangener der Christen war. Doch der Steinschnitt rührt höchst wahrscheinlich erst von einem jener italienischen Künstler her, die sich am Hofe Muhammeds II aufhielten, stammt also erst aus dem fünfzehnten Jahrhundert.

Wie mit den Bildern, so steht es nun auch mit den Beschreibungen. Auch bei ihnen wird es genügen, nur die bekanntesten zu erwähnen.

Die älteste reicht nicht über das achte Jahrhundert zurück und giebt nur ganz allgemeine, nichtssagende Züge: eine gerade Statur, schöne Augen, anmutige Farbe. Vierhundert Jahre jünger ist eine zweite Schilderung, die aber trotzdem den Anspruch erhebt, der Bericht eines Zeitgenossen zu sein. Lentulus nämlich, ein angeblicher Amtsvorgänger des Pontius Pilatus, berichtet über Jesus an den römischen Senat. Jesus sei, so schreibt er, ein Mann von hoher, ansehnlicher Gestalt, ehrwürdigen Angesichts, mit schwarz-blauen, klaren Augen; besonders trete die Fülle des Haares hervor, das nach der Sitte der Nazarener in der Mitte gescheitelt sei; der dichte Bart sei nicht allzulang und in zwei Spitzen aus-

laufend, der Ausdruck sei der eines milden Ernstes, so daß man ihn lieben und fürchten müsse. Diese Beschreibung zeigt uns nur, was die Zeitgenossen in den Bildern Jesu dargestellt fanden: eine Erhabenheit, die jedoch Milde und Freundlichkeit nicht ausschließt. Eine dritte Beschreibung von Nikephorus Kallistus gehört dann erst dem vierzehnten Jahrhundert an. Nach dieser war Jesus sieben Schuh hoch, hatte goldgelbes, am Ende gelocktes Haar, dunkle, nicht allzusehr gebogene Augenbrauen, das Angesicht länglich, von mäßiger Röte überflogen. Auch hier wird man sofort an gewisse Darstellungen in Ravenna erinnert, die einen blonden, seine Umgebung um eines Hauptes Länge überragenden Christus zeigen.

So ist denn sicher: es hat niemals weder eine wirkliche Abbildung Christi gegeben, noch giebt es eine glaubwürdige Nachricht über seine leibliche Gestalt. Der Christustypus ist ein durchaus ideales Gebilde, eine Schöpfung der Kunst. Wie aber kam es zu dieser Schöpfung? Nun, nicht mit Porträt-Bildern oder -Statuen begann der Versuch, Jesus der Gemeinde zu vergegenwärtigen. Davon wurden die ersten Christen wohl schon durch die von den Juden auf sie übergegangene Scheu, sich ein Bild Gottes zu machen, abgehalten; nein, nur mit sinnbildlichen Andeutungen konnte dies geschehen. So wurde er zuerst(?) z. B. als Orpheus dargestellt, bei dessen Saitenspiel auch die wilden Tiere des Waldes gesänftigt werden.*) Näher noch lagen Bilder, die Christus selbst von sich gebraucht. Unter diesen aber fand keines mehr Eingang und Anklang als das des guten Hirten, mit dem sich Jesus vergleicht.

Schon um die Wende des zweiten Jahrhunderts schmückte man die Abendmahls-Kelche, dann auch Wände und Decken der Versammlungsstätten damit; in sorgfältigerer Ausführung sehen wir es noch auf Steinsärgen, Goldgläsern, Lampen und Ringen. Dabei ist dann die Auffassung nicht immer die gleiche: der Hirt lehnt in der Mitte seiner Schafe auf seinem Stab; oder er liebkost eins derselben; am häufigsten aber trägt er ein Lamm auf seinen Schultern. Überall jedoch erscheint der Hirt sich selbst gleich; er ist nicht der in einen Hirten verkleidete Christus, sondern man erblickt wirklich einen jugendlichen Hirten. In die kurze römische Tunika gekleidet, hat er große, schöngeformte Augen, eine gerade Nase, volle Lippen; zu schöner Wölbung erhebt sich der Scheitel des Kopfes. In allen diesen Zügen findet sich offenbar noch ein Anklingen an die antike Kunst, und ein ganz bestimmtes antikes Kunstwerk hat auch ein Vorbild geliehen, nämlich(?) der von den griechischen Bildnern oft dargestellte widdertragende Hermes.**)

(Fortsetzung folgt.)

*) Diese, in den Kunstgeschichten noch immer umgehende Deutung auf Jesus als Sittenlehrer dürfte denn doch einer andern weichen, die einem christlichen Grabe besser entspricht und auf das Bekenntnis sich bezieht: „Ich glaube an eine Auferstehung und an ein ewiges Leben.“

**) Wir bezweifeln sehr, daß ein altchristlicher Künstler das Vorbild des heidnischen Herdengottes und Herdendiebes brauchte zur Darstellung dessen, der neunundneunzig Schafe auf der Weide läßt und hingeht nach dem einen verlorenen, bis daß er's finde, und wann er's funden hat, so legt er's auf seine Achseln mit Freuden, und wann er heimkommt, ruft er seinen Freunden und Nachbarn: Freuet euch mit mir — „Also wird auch Freude im Himmel sein über Einen Sünder, der Buße thut, vor neunundneunzig Gerechten, die der Buße nicht bedürfen.“

H. M.

Die Frauenkirche zu Dresden.

Das Werk über die Dresdener Frauenkirche von Dr. J. L. Sponsel, dessen zwei erste Lieferungen wir in der Aprilnummer besprochen haben, liegt bereits in seinen vier Lieferungen vollendet vor.*) Auf fünfundzwanzig Lichtdrucktafeln sind die Vorstudien und Entwürfe zu dem Bau nach den einzelnen Entwicklungsstufen während der Ausführung, schließlich die perspektivische äußere Ansicht der Kirche, sowie die perspektivische Innenansicht des Altarhauses in heutiger Gestalt nachgebildet. Sie gewähren mit dem ausführlichen Texte, welchem Urkunden, ein beschreibendes Verzeichnis der Pläne, nebst Belegen und Anmerkungen angehängt sind, einen vollständigen Einblick in die Entstehungsgeschichte des Baues und in die Leidensgeschichte des großen Ratszimmermeisters Georg Bähr. Seine Frauenkirche mit der steinernen Kuppel gilt mit allem Recht als ein Wunder der Baukunst des vorigen Jahrhunderts. Sie überragt die sächsische Hauptstadt zugleich als ein „Zeugnis der Opferfreudigkeit und Thatkraft des deutschen Bürgertums, als ein Denkmal der Tüchtigkeit und Geisteskraft des alten Handwerks." Der Herr Herausgeber hat sich den Dank der Lernenden wie der Meister durch die mühseligen und sorgfältigen Nachforschungen und Beschreibungen der Hergänge reichlich verdient. Auch wir zollen volle Anerkennung für das lehrreiche Werk. H. Dr. Sponsel legt (S. 59 ff.) klar und kurz dar, wie geschickt der Baumeister die Aufgabe löste, den innern und äußern Aufbau ebenso harmonisch und majestätisch zu gliedern, als sicher zu stellen, durch die überhöhte Kuppel die perspektivische Wirkung der Kirche an beschränktem Platze zu gewinnen, die Kuppellast nicht den Kuppelpfeilern allein aufzubürden, sondern großenteils auf die äußere Hauptmauer dadurch überzutragen, daß er das Dach der Kirche in das Gefüge des Kuppelbaues hereinzog; wie damit alle Kräfte des Baues in ihrer Thätigkeit zu voller äußeren Erscheinung gebracht sind und die lebendige Wirkung der Kuppellinie durch die Gegenwirkung zu den schlank und zierlich aufsteigenden vier Treppentürmen erhöht wurde, so daß aus der Nähe wie aus der Ferne gesehen die Wohlgestalt des alle Umgebung überragenden Baues immer neuen Zauber ausübt. Haben gotische Baugedanken, selbst das römische Pantheon, einigermaßen mitgewirkt, so hat Bähr doch seine Aufgaben in selbständiger Weise gelöst. Wohl hat er auch im Innern der Kirche eine gewisse Erhabenheit und einen Einklang der Raumwirkung erzielt durch die Klarheit des Planes, durch die guten Verhältnisse des reinen Kuppelbaues mit seinen hohen Pfeilern und durch die Spannung der weiten Bogenöffnungen und die darüber ruhende schön gewölbte Innenkuppel, durch deren Lichtring von oben mächtige Lichtwellen einströmen, so wie durch die hohen an gotische Vorbilder erinnernden Rundbogenfenster in den Innenraum.

Zugestehen können wir jedoch nicht, daß die Frauenkirche „ein unübertroffenes Vorbild für den Bau evangelischer Kirchen" sei. Wir müssen bei aller Bewunderung Bährs und seiner Leistung den äußern Aufbau der Kirche als gar zu römisch, die innere Einrichtung, abgesehen von den zopfigen Einzelformen, als zu schauspielmäßig, den Abschluß des Altarraums durch die prahlend

*) Königlich sächsische Hofverlagsbuchhandlung von Wilhelm Bänsch, Dresden 1893.

sich zur Schau stellende Orgel hoch über dem Altar — der samt der Orgel auch Herrn Dr. Sponsel „mehr an katholischen als protestantischen Kirchenschmuck" erinnert, für eine starke Verirrung erklären. Denn wenn in evangelischer Kirche noch irgend Sinn und Sinnbild eine Stätte haben darf, so muß ja eine den letzten und höchsten Augpunkt der Kirche bildende Orgel und Sängerbühne ausdrücken, daß Orgelmusik das Höchste und Beste, nicht das Begleitende, sondern das Auge und Ohr der Gemeinde Beherrschende sei. Wunderlich, wie der neue Rationalismus, nachdem man endlich die durch Orgel und Sängerbühnen verbauten Chöre unserer alten Kirchen in Stadt und Land wieder frei zu machen und im alt- oder neugemalten Chorfenster der evangelischen Gemeinde ein biblisches Bild zur Beschauung und Erbauung in Auge und Herz einleuchten zu lassen in bestem Zuge ist, Überhöhung des Altars durch die Kanzel und Überhebung der Orgel über beide, damit die Unmöglichkeit, durch ein erbauliches Glasgemälde einer Kirche den würdigsten Abschluß zu geben, für ein Grundbedürfnis, für ein Wahrzeichen des waschechten Protestantismus auszurufen sich beeifert!

An diese auch manche Theologen jetzt bezaubernden Töne klingt es an, wenn der Herr Herausgeber des schönen und verdienstlichen Werkes über die Frauenkirche zu Dresden seinen Helden „mit berechtigtem Stolz auf die innerhalb eines Jahrzehnts voll harter Mühe und schwerer Arbeit bis zur Laterne vollendete Kirche blicken läßt, weil es ihm, dem einfachen Zimmermann, gelungen ist, einen protestantischen Kirchenbau auszuführen, der alle wissenschaftlichen und praktischen Versuche seiner Vorgänger und Zeitgenossen in den Schatten stellte," indem er „den vollendeten Grundriß für den protestantischen Kirchenbau" geschaffen und für dessen kuppelgekrönten Aufbau einen kühnen, in mancher Hinsicht neuen Baugrundsatz eingeführt hat.

Wir können unsern evangelisch lutherischen Bauherrn weder diesen Grundriß noch diesen Aufriß zur Nachahmung empfehlen, wohl aber sie zum Studium derselben einladen, und ihnen Bährs Kraft wünschen. Sicherlich aber werden die Baumeister dem Herrn Herausgeber auch für den reichen Trost danken, den ihnen diese urkundliche Beschreibung der Nöten und Sorgen eines Großen ihres Standes für ihre eigenen Berufsnöten zu geben vermag. Es ist ja rührend zu lesen, wie Georg Bähr zehn Jahre lang sich winden mußte innerlich und äußerlich, um durch die Schwierigkeiten aller Art hindurchzukommen, durch die immer neuen Bedenken, Räte und Unräte Berufener und Unberufener, durch die von nicht immer verständigen und anständigen Oberen genehmigten und verworfenen Plane, durch die offenen Anläufe und geheimen Ränke der Neider, durch Mißverstand und Unverstand der Menge, durch üble Behandlungen und Kränkungen auch von seiten des Stadtrats, der, rücksichtslos gegen den alten kranken Schöpfer des Baues, noch die Bekrönung desselben in fremde Hände legen wollte, durch die Kümmernisse endlich, die ihm der Vorwurf bereiten mußte, daß die Pfeiler und Wölbungen der Kirche schlimme Risse bekommen hätten, weil ihre Kraft nicht gehörig berechnet worden sei, — die doch durch anderthalb Jahrhunderte sich erprobt hat. Niemand wird ohne tiefes Mitgefühl lesen, was der Herausgeber (S. 63) vom Ende des Meisters schreibt: „Am 16. März des Jahres 1738

erhob sich der 72jährige Greis zum letztenmal von seinem Krankenlager, um das Werk seines Lebens noch einmal zu besuchen. Ob ihn nun die Absicht, den Bau einer nochmaligen Prüfung zu unterwerfen, um gegen die zu erwartenden Angriffe gewappnet zu sein, oder ob ihn andere Gründe dorthin führten, können wir heute nicht mehr entscheiden. Durch einen Sturz von dem Baugerüste erlitt der Künstler einen schweren Schädelbruch und endete noch an demselben Tag in seiner Wohnung sein thatenreiches und schwergeprüftes Leben." H. M.

Der Altar in der Kirche zu Kleinweisach.

Wer einmal auf einer Wanderung durch die südöstlichen Ausläufer des Steigerwaldes in das Thal der Weisach, eines kleinen Nebenflusses der Aisch, kommt, der möge es nicht versäumen, in Kleinweisach ein schönes Kunstwerk zu besehen, das die dortige protestantische Kirche besitzt. Die aus dem alten Turme, dessen Untergeschoß den Chor bildet, und aus dem Langhaus bestehende Kirche war einst eine Wallfahrtskirche, die besonders von den Einwohnern von Iphofen (Unterfranken) und Umgegend stark besucht wurde. Im Chore dieser Kirche steht ein aus der spätgotischen Zeit stammender Flügelaltar, der sich durch schöne Holzschnitzereien auszeichnet. Im Altarschreine steht Maria mit dem Christkind auf dem Arme; letzteres greift nach einem Apfel, den Maria mit der rechten Hand ihm entgegenhält. Zwei Engelchen umschweben diese Gruppe. Zur Linken der Maria steht die heilige Barbara mit dem Kelche, zur Rechten die heilige Katharina mit dem Schwert. Reiches, faltiges und knittriges Gewand umhüllt die schön geschnitzten Figuren.

Auf den beiden Seitenflügeln sind je zwei Darstellungen aus dem Leben der Maria angebracht. Zunächst oben auf dem linken Flügel erkennen wir die Verkündigung. Maria hört, vor ihrem Betpult knieend, mit inniger Andacht und demütig-gehorsamem Sinne die Botschaft an, die ihr der Engel des Herrn überbringt. Auf dem rechten Seitenflügel oben, entsprechend der Darstellung links, folgt die Begegnung Mariä mit Elisabeth. Letztere ist bereits aus dem Hause getreten zur Begrüßung der Maria, während Zacharias noch unter der Hausthüre steht. Auf dem linken Seitenflügel unten ist dargestellt die Geburt Christi. Es scheint, daß der Künstler, um die lange Zeit, seit der dies Ereignis stattgefunden hat, anzudeuten, das Gemach in den Formen romanischen Stils dargestellt hat. Die knieende Maria blickt mit inniger Freude auf das Christkind, das auf einem am Boden ausgebreiteten Tuch liegt. Joseph steht dabei mit der Laterne in der einen, mit einem Stabe in der andern Hand. Draußen vor dem Gemach stehen die Hirten ehrfurchtsvoll hereinblickend. Auch Ochse und Esel fehlen nicht, um dem Kindlein Verehrung zu erweisen. Dieser Darstellung entspricht auf der rechten Seite die Anbetung der drei Könige. In einem Gemache (mit gekuppeltem Fenster versehen) sitzt Maria mit dem Christkind auf dem Schoße, das seine Arme ausstreckt, um das Geschenk des ersten, vor ihm knieenden Königs in Empfang zu nehmen. Die beiden andern Könige nahen ehrfurchtsvoll mit ihren Geschenken. Links von der Predella ist die Beschneidung des Christkindes zu sehen. Maria legt knieend zwei Turtel-

tauben auf den Altar des Herrn. Rechts von der Predella erkennen wir die Scene des Todes Mariä. Sterbend liegt sie auf ihrem Lager. Die Apostel drängen sich um sie herum. Johannes nimmt sich besonders der sterbenden Maria an. In der Predella selbst ist schließlich dargestellt die Krönung Mariä durch Gottvater und Christus. Jeder von beiden hält die Weltkugel in der einen Hand, mit der andern die Krone über das Haupt der Maria.

Die Außenseiten der Altarflügel sind mit alten, jetzt nur schwer noch erkennbaren Malereien versehen. Vom Künstler ist nichts bekannt; doch geht aus der Ausführung des Kunstwerkes hervor, daß er sich durch große Fertigkeit und Genauigkeit in der Arbeit auszeichnete. Der Gesamteindruck, den das Kunstwerk auf den Beschauer ausübt, wird leider sehr gestört dadurch, daß dem Flügelaltar die Aufsatzverzierung fehlt und daß den meisten Figuren die Nasen abgehauen sind, sei es in den Stürmen des Bauernkrieges oder durch spätere Roheit. Doch wird sich dies leicht wiederherstellen lassen bei der Erneuerung des Altars, die dem Vernehmen nach in nicht allzuferner Zeit vorgenommen werden soll; dann ließe sich auch ein im spätgotischen Stil ausgeführter Altaraufsatz anbringen.

Erlangen. Wilh. Schulz.

Adam und Eva in der altchristlichen Kunst.

Wieder ein gutes Zeichen für die Pflege christlicher Altertumskunde auf seiten evangelischer Theologen und einen Segen der vom verewigten Professor Piper in Berlin mit soviel Mühe wie Einsicht gegründeten christlichen Altertumssammlung begrüßen wir in der Schrift eines Schülers des Professors Nikolaus Müller in Berlin, den die Verleihung des Reichsstipendiums für christliche Archäologie in stand gesetzt hat, in Rom die alten Denkmäler selbst kennen zu lernen. Den im Chr. Kunstblatt schon besprochenen Darstellungen der Apostel in der altchristlichen Kunst von J. Ficker (1857), der Geburt Christi von Schmid (1890), sowie des Abendmahls Christi von Dobbert (1890—1892) reiht sich die aus einer akademischen Abhandlung hervorgegangene Einzelschrift von Dr. Arnold Breymann über die bildliche Darstellung des ersten Menschenpaars als ein schöner Beitrag zur Kunstgeschichte des christlichen Altertums an.*)

Der Verfasser erinnert einleitend an das allgemein Angenommene und bestätigt, daß die altchristliche Kunst den Stoff nicht der alten, sondern der neuen Religion entnommen, aber in den überlieferten Formen, in spätrömischem Gewande dargestellt hat in den ersten sieben Jahrhunderten. Einer dieser Stoffe war das erste Menschenpaar nach der heiligen Schrift. Die betreffenden Denkmäler sollen nun in größerem Umfang als bisher von den Kunstgelehrten geschehen ist, in Untersuchung gezogen und der ganzen Reihe nach, unbefangen von Voraussetzungen, betrachtet, nach ihrer Bedeutung erörtert werden. Das ist gewiß ein richtiger Weg freier und reiner Forschung.

Mit gutem Grunde werden vorweg die auf einem altheidnischen Steinsarge und auf einem geschnittenen Stein erscheinenden Gestalten eines Mannes und

*) Adam und Eva in der Kunst des christlichen Altertums. Von Dr. Arnold Breymann. Wolfenbüttel, Verlag von Jul. Zwißler 1893. (2 ℳ)

einer Frau unter einem Baum, in der man Adam und Eva hat sehen wollen, abgewiesen. Dann werden im ersten und größten Abschnitt die Adam- und Eva-Wand- und Deckenbilder in den Katakomben, die Steinsargbilder und gleichzeitigen Erzeugnisse des Kunstgewerbes beschrieben. Das älteste, wohl schon um die Wende des ersten und zweiten Jahrhunderts entstandene, an pompejanische Wandbilder erinnernde sehr zierliche Fresko in den Katakomben des „h. Januarius der Armen" zu Neapel ist auch die schönste Darstellung der Stammeltern. Erst über ein Jahrhundert später erscheint Adam und Eva in den römischen Katakomben. Zwölf aus dem dritten und vierten Jahrhundert aber sind nachgewiesen und werden vom Verfasser in ihren Einzelheiten beschrieben als stets jugendlich, Adam bartlos mit kurzem Haar, Eva meist mit einer bestimmten Haartracht; die Blätter, womit sie die Blöße decken, erinnern hin und wieder an Feigenlaub. Die Schlange wendet, an dem niedrigen Baum emporgeringelt, gewöhnlich den Kopf der Eva zu. Auch die Kleinkunst der alten Christen hat sich mit Adam und Eva beschäftigt. Fünf römische Goldgläser und einige runde Glasbilder in Köln und Rom enthalten entweder beide oder eine der beiden Gestalten und den Baum der Erkenntnis mehr und weniger reich nach antiker Weise ausgeführt. In groben Strichen ist das erste Menschenpaar auf einer Grabplatte aus dem dritten oder vierten Jahrhundert im Lateran mitten unter Bildern aus dem Leben eines verstorbenen Landmanns gezeichnet. Mit dem H. Verfasser sehen wir darin nicht, wie Wilpert, eine Hinweisung auf die im harten Feldbau bestehende Strafe des Sündenfalls. Aber der gegenüber stehende gute Hirte und Daniel unter den Löwen als das Sinnbild der Erlösung weist auf den durch Adams Fall in die Welt gekommenen Tod hin.

Einen bedeutenderen Raum der Beschreibung und Erörterung nehmen die Adam- und Evabilder auf der in der Friedenszeit der Kirche seit den letzten Jahrzehnten des vierten Jahrhunderts bis in die ersten des fünften emsig betriebene altchristliche Steinsargbildnerei in und außer Rom ein. Nicht weniger als fünfzig führt der H. Verfasser an, auf denen teils in einfachster Weise, teils in figürlicher Erweiterung das erste Menschenpaar zur Anschauung gebracht ist. Die Frage, für was die bärtige Person zu halten ist, welche die beiden Sünder auf einigen Denkmalen in Schrecken setzt, und welche V. Schultze als den austreibenden Engel auffaßt, glaubt H. Dr. Breymann eher auf 1 Mose 3, 8 beziehen und als Gottvater erklären zu sollen, unter Berufung auf die Darstellung der Schöpfung an einem Steinsarg in der Paulskirche in Rom. Sicherer hält er den bartlosen Jüngling mit langen Locken, der auf neun Steinsärgen die Mitte des Vorgangs im Paradiese einnimmt, wo er (für Adam) ein Ährenbündel und (für Eva) ein Lamm darreicht, gegen Hasenclever mit der Mehrzahl der Forscher aller Zeiten aufrecht als Bild des vorzeitlichen Christus (Joh. 8, 58). Auf vier erhaltenen Steinbildern sieht man auch die Erschaffung des Weibes, einmal ersichtlich durch Christus, einmal durch Gottvater, einmal nicht unterscheidbar, einmal noch in sehr bestrittener, doch vom H. Verfasser „bis eine mehr befriedigende Deutung gefunden sein wird," am wenigsten bedenklicher Deutung von den drei Personen der Gottheit.

Aus der Blütezeit der christlichen Steinsargbildnerei sind auch etliche Lampen, Edelsteine, Glasbecher und Schalen, Angehänge, Elfenbeinschnitzwerke mit Adam- und Evabildern erhalten, die ebenfalls aufgeführt werden, ohne daß etwas besonderes daran aufzuzeigen wäre.

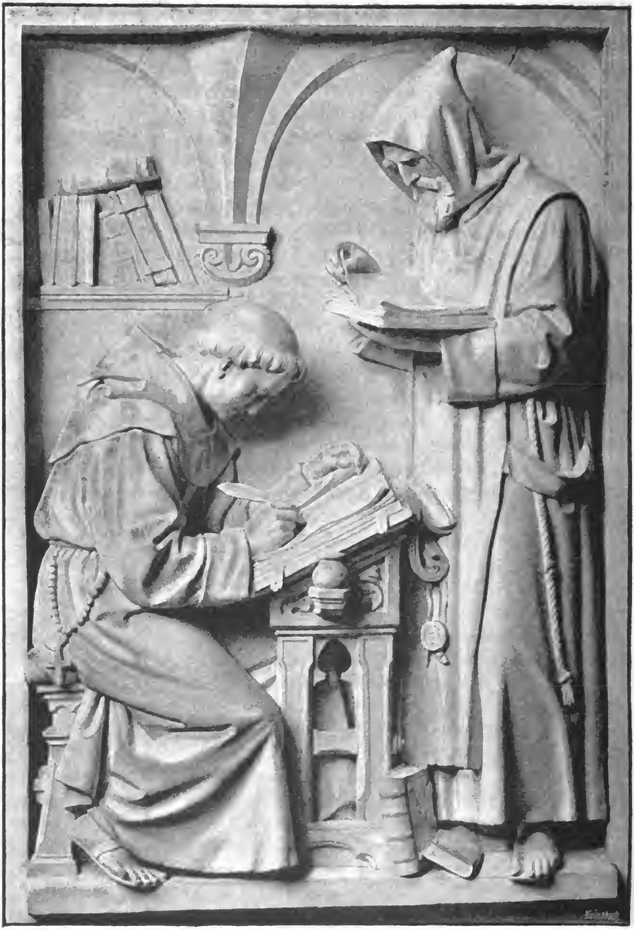
Im zweiten Abschnitt der Schrift handelt es sich um Ursprung, Zweck und Bedeutung der Adam- und Eva-Darstellung. Mit allem Fug wird dieselbe insonderheit als eine ursprünglich christliche, nicht aus einem Teil des heidnischen Gräberschmuckes beibehaltene oder übersetzte Vorstellung festgehalten und nur die Anwendung der damals allgemein üblichen Formensprache zugegeben. Die Aufnahme des Adam- und Evabildes in die Katakombenmalereien und Steinbildnereien erklärt sich gewiß am besten aus dem apostolischen Wort von dem Tod, der als Sold der Sünde durch die ersten Menschen in die Welt kam und zu allen Menschen hindurch gedrungen ist. In der Zuweisung des Ährenbündels an Adam, des Schafs an Eva sieht der Verfasser die Strafaufgabe der Mühe und Sorge an den Mann, für Kleidung an die Frau, in den Erschaffungsbildern aber lediglich geschichtliche, nicht irgend Sinnbilder der einstigen Neuschöpfung in der Auferstehung.

In all dem stellt sich der H. Verfasser als ein nüchterner, all den gewagten namentlich auf römischer Seite beliebten allegorischen Deutungen der altchristlichen Denkmale, aber auch der Verquickung heidnischer und christlicher Stoffe abholden Forscher dar.

Ein kurzer zweiter Teil der Schrift befaßt sich noch mit den ältesten Buchmalereien, mit dem berühmten aus dem fünften Jahrhundert stammenden Purpurpergamentband der Hofbibliothek in Wien zum ersten Buch Mose, worin zum erstenmal die Geschichte der ersten Eltern ausführlich in fortlaufenden Bildern erzählt ist, ganz in Weise antiker Wandmalerei. Auch die dürftigen Überbleibsel der dem Morgenlande und dem sechsten Jahrhundert zugewiesenen, 1731 in London verbrannten sogenannten Cottonbibel, an deren Kleingemälden die musivischen Bilder in der Markuskirche zu Venedig erinnern, sind als Übergänge von der römischen zur byzantinischen Kunst gestreift.

Ein kurzer Rückblick faßt schließlich das Erörterte zusammen, weist auch noch auf einen 1833 entdeckten Mosaikfußboden des sechsten Jahrhunderts auf Mallorka und an ein Bruchstück aus der alten Taufkirche zu Valence hin als Beweis, daß, von der neuen in Ostrom sich entwickelnden Kunst unverdrängt, die abendländische bis in das siebte Jahrhundert ihre alten Formen gut bewahrt, dann aber auch den tiefsten Punkt ihres immer weiter gehenden Verfalls erreicht hat. Wie an diesen die ersten Versuche germanischer Kunst in roher Nachahmung vorhandenen Werke angeknüpft haben, zeigen die Bruchstücke zweier „merowingischer" Erzbecher, die bei Abbeville und bei Oppenheim gefunden wurden, deren Adam- und Evagestalten „von einem völlig barbarischen Formensinn Zeugnis ablegen."

Die Klarheit und Unbefangenheit, welche H. Dr. Breymann in dieser Erstlingsschrift zeigt, wenn es auch an Widerspruch im einzelnen nicht fehlen kann, läßt erwarten, daß er auch die weitere Entwicklung der Auffassung und Darstellung unserer Stammeltern in der Kunst des Morgen- und Abendlandes zum Gegenstand einer Studie in lohnender Weise machen wird. H. M.



Eine mittelalterliche Schreibstube.

Gegenstück zu dem in der Augustnummer mitgeteilten Bilde antiken Schreibens an der K. öff. Bibliothek zu Stuttgart. — (Dort etwa der Apostel Paulus und sein Schreibgehilfe Tertius, hier der Doktor Martinus dem Bruder Klosterschreiber diktierend.)

Die Marienkirche in Doberan.

Herr Dolberg hat bereits wiederholt in den „Studien und Mitteilungen aus dem Benediktiner- und Cistercienser-Orden" gründliche Untersuchungen über das Mecklenburgische Cistercienser-Kloster und seine herrliche Kirche veröffentlicht. Neuerdings hat die hundertjährige Gedächtnisfeier, welche Doberan in diesem Jahre als erstes deutsches Seebad begeht, ihm Gelegenheit geboten, zunächst für die Festgäste und andere Besucher des Bades eine handliche, aber auf wissenschaftlicher Grundlage ruhende, zusammenfassende Beschreibung der Klosterkirche und ihrer Kunstarbeiten zu veröffentlichen. (Ludwig Dolberg, die St. Marien-Kirche der ehemaligen Cistercienser-Abtei Doberan in Mecklenburg und ihre Kunstarbeiten. Mit zwei Abbildungen. Doberan 1893. Druck und Verlag von Carl Thiel. 100 S. kl. 8°.)

Diese Arbeit wird auch allen Freunden des kirchlichen Altertums und der deutschen Kunst eine willkommene Gabe und förderliche Handreichung sein. Über manches wird man ja anderer Ansicht sein müssen als der Verfasser und manches anders wünschen, z. B. die dem Büchlein beigegebenen Abbildungen. Aber ich wüßte nicht, daß aus der Geschichte der Kirche und in der Beschreibung des Baues und seiner Ausstattung irgend etwas Wichtiges übergangen wäre, und überall wird auch der wissenschaftlich vorbereitete Archäolog und Kunstforscher zuverlässige Auskunft und Anregung zu weiterer Untersuchung finden. Es wäre zu wünschen, daß recht viele sich durch das Büchlein anregen ließen, an seiner Hand einmal Doberan selbst aufzusuchen. Es lohnt sich wirklich. Und wer dorthin geht, wird ja wohl trotz der fast unerträglichen Langsamkeit der mecklenburgischen Eisenbahnen nicht versäumen, zugleich die überraschende Fülle anderer alter Bau- und Kunstwerke in den mecklenburgischen Landen zu Schwerin, Wismar, Rostock, Güstrow u. s. w. aufzusuchen und westlich Lübeck und östlich Stralsund in den Reiseplan mit aufzunehmen.

Doberan ist eine der einheitlichsten und vollendetsten Schöpfungen deutscher Kunst im Norden und giebt nebenbei nicht nur ein anschauliches Beispiel davon, mit welcher Auslegungskunst diese alten Mönche in Bezug sowohl auf den Bau als auf dessen Ausstattung die rauhen asketischen Vorschriften ihres Ordens-Stifters und Statuts umzudeuten wußten — selbst wenn sie so „regeltreu" waren, wie dies Herr Dolberg den Doberanern wiederholt nachzurühmen weiß — sondern bietet auch einige schöne Beispiele von dem Blühen deutscher Kunst auch nach der mittelalterlich-katholischen Zeit. Die vortrefflich erneuerte Reiterstatue in bemalter Holzschnitzerei auf dem Grabdenkmal des Samuel Behr, welche unwillkürlich die Gedanken zu den Colleoni und Gattamelata unter lichterem südlichem Himmel hinüberschweifen läßt, und die Grabkapelle des Herzogs Adolf Friederich in der mittelsten der fünf Kapellen des Chorhauses mit ihrem eigenartigen Säulen- und Bildsäulenschmuck gehört zu den glücklichsten und anziehendsten Schöpfungen der Renaissance- und Barock-Kunst in Deutschland.

Der Kirche wie ihrer Ausstattung haben die „Restaurationen" mancherlei Übels angethan. Auch die neueste, noch im Gange befindliche, ist von manchen,

kaum zu rechtfertigenden Willkürlichkeiten nicht freizusprechen, namentlich in der an sich ja ganz wirkungsvollen, aber doch der überlieferten mecklenburgischen Eigenart nicht entsprechenden Umwandlung der Dächer des Kapellenkranzes, noch mehr in der völlig unnötigen Verstümmelung der genannten Fürstengruft. Möchte ein günstigeres Geschick über einer zu erhoffenden Veränderung des Dachreiters, der in seiner gegenwärtigen, nach den Verheerungen des dreißigjährigen Krieges empfangenen Bettelgestalt dem Bau zur äußersten Unzierde gereicht, namentlich aber über einer dringend wünschenswerten Erneuerung des Triumphkreuzes samt dem Laienaltar walten, dem der Verfasser verdientermaßen Seite 41—48 eine besonders ausführliche und liebevolle Beschreibung widmet. Dasselbe steht in Bezug auf künstlerische Vollendung auf einer der ersten Stufen; in Bezug auf den Reichtum der das doppelseitig gearbeitete Kreuz auf beiden Seiten begleitenden bildlichen Darstellungen steht es, wenigstens in Deutschland, wohl einzig da. So wie es jetzt aufgestellt ist — die frühere Restauration der Kirche hat es unsinniger Weise dicht an die Westwand gerückt — ist es aber selbst bei Anwendung von allerhand Ferngläsern und Turnkünsten nicht möglich, diesen Reichtum vollständig auch nur zu sehen, geschweige sich ihn zuverlässig zu deuten.

Auch von dem Inschriftenschatze der Kirche hat der Verfasser das Wichtigste mitgeteilt. Die der sogenannten Bülow-Kapelle — in welcher die von Professor Andreae bei Erneuerung ihrer Malereien den mittelalterlichen Gestalten aufgesetzten modernen Bildnisköpfe gegenwärtiger hervorragender Mitglieder der Familie von Bülow sich eigentümlich ausnehmen — sind bekannt. Die „süße Kalteschale" des Himmelreichs, in der bekanntesten, etwas possenhaften Grabschrift, spielt auch in der Grabschrift des Herzogs Magnus II. († 1503) eine Rolle, welcher bekennt und bittet:

In dieser Welt hab ich meine Lust
Allein mit Kalter Schalen gebußt
Hilff mir Herr in den Freuden Sahl
Und gieb mir die ewige Kalteschal.

Mit welcher innigen Kindlichkeit aber nicht nur schwäbische, sondern auch mecklenburgische Frömmigkeit sich einst auszudrücken vermochte, zeigt in sehr herzgewinnender Weise die Grabschrift der Adelheid Pott:

Hier ruhet Ahlke Ahlke Pott
Bewohr my lewe Herre Gott
Als ick di wull bewohren
Wenn du wahrst Ahlke Ahlke Pott
Un ick währ lewe Herre Gott.

Coburg. E. Wernicke.

Verantwortliche Redaktion: Prälat Dr. v. Merz in Stuttgart.
Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

1. Oktober 1893. Fünfunddreißigster Jahrgang. Nr. 10.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Heinrich Merz.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Große Berliner Kunstausstellung 1893.

(Schluß.)

Fritz von Uhde (München) ist mit vier Arbeiten vertreten, unter welchen sich eine religiöse befindet. So sehr man sich auch freut über das charakteristisch hingeschriebene Bildnis eines alten Mannes, über das Bildnis eines, seine Rolle studierenden Schauspielers in ganzer Figur, das überaus lebendig erfaßt ist, und besonders über sein „lachendes Mädchen," welches mit seiner genialen Ungeniertheit und Freiheit der Technik an die Arbeiten Franz Hals' erinnert, so sehr ist man vor dem vierten Bild „Herr bleibe uns" wieder einmal verstimmt. Da ist die abendliche Kühle und feuchte Stimmung des engen Bergthales, in welchem sich die Landstraße neben einem Flüßchen hinzieht, zu dessen jenseitigem Ufer, das das einladende Gasthaus trägt, ein schmaler Steg hinüberführt, und das den Ort der Handlung bildet, ganz ausgezeichnet beobachtet und wiedergegeben, da sind die beiden Gestalten der biedern Arbeiter oder Landmänner, welche in den

Herrn bringen, bei ihnen zu bleiben, nicht minder vortrefflich charakterisiert, da ist aber der Herr selbst mit dem bei Uhde gewohnten krankhaft leidenden Zuge im Gesicht, mit seinem schlotternden Körper und Gewande wieder so ganz das Gegenteil von dem, was sich der Mann aus dem Volke von Gottes Sohn für eine Vorstellung macht. Man könnte über dieses Bild wieder ernstlich böse werden, wenn nicht die drei Gestalten darin kaum mehr als Staffage bedeuten wollten, so daß sie Uhde selber wohl nicht sehr ernst genommen haben mag. Es scheint vielmehr von ihm der ganze Nachdruck auf die spätabendliche, landschaftliche Stimmung mit ihrer einladenden Ruhe gelegt. Durch andere Figuren wäre sie nur noch wirkungsvoller herausgekommen. —

In Uhdes Fahrwasser segelt nun auch L. Dettmann (Berlin) mit einer „Heiligen Nacht." Der Titel deckt so wenig die Darstellung, wie seine Ausführung den Inhalt. Gemeint ist die Verkündigung auf dem Felde. Dettmann malt uns ein, von kleiner Anhöhe in nächtlicher Stunde gesehenes holsteinisches Dorf, in dessen Mitte, von breitem Lichtstrome umflossen, ein Engel den herzueilenden Dörflern die frohe Mär verkündet. Im Vordergrunde des großen Bildes wankt (in täppischer Nachahmung der schweren Gangart der älteren Feldarbeiter) mit eingeknickten Knieen ein älterer Mann einher, sich den Weg mit einer Laterne beleuchtend, während die Frau an seiner Seite dem noch fernen Ziel im Mittelgrunde auf den Knieen zuzurutschen scheint, wie man dergleichen bei katholischen Bittgängen wohl beobachten kann. Zeichnung und Technik ist in diesen Hauptfiguren wie in der Landschaft (von den andern Figuren des Mittelgrundes ganz zu schweigen) dieselbe hingetüpfelte, jeder klaren Vorstellung bare, wie bei Uhde, nur alles noch ein wenig unklarer und geistloser. Bei dem Verzicht auf jeden malerischen Reiz der Lichtwirkung, bei der nichtssagenden Auffassung des Gegenstandes in Bezug auf die Größe des Bildes, bei der technischen und zeichnerischen Unfertigkeit des Ganzen, will es einem schwer eingehen, daß dieses Werk eines sonst hochbegabten Landschafters, der, wie die vielen trefflichen, mit ausgestellten Naturstudien zeigten, berufen scheint, auf ganz anderm Gebiete Tüchtiges zu leisten, wirklich ernst gemeint ist. — Noch weiter ins Alltägliche geht H. Plühr (Weimar), dessen Bild, „ein Kind ist uns geboren," wegen seiner Benennung hier genannt zu werden beansprucht. Plühr malt uns in nüchternem Morgenlicht einen Stall, auf dessen Boden ein junges, mit Hemd und Rock bekleidetes Weib im Stroh sitzt und ein Kind im Arme hält. Davor hat auf einer Bank der jugendliche Schäfer (Joseph?) Platz genommen und scheint sich nicht klar machen zu können, was nun weiter zu beginnen ist, während einige ältere Kinder (Geschwister der jungen Frau?) die Ankunft des Brüderchens zum Fenster heraus andern erzählen; wahrlich eine mehr als kindliche Auffassung! — Hiergegen ist Havenith's (München) „Heilige Nacht" in seiner bescheidenen Ausführung ein wirklich schönes Kunstwerk zu nennen, wenigstens hat man eine helle Freude an den fünf niedlichen Halbfiguren von Engelchen, welche in kindlicher Neugier und Fröhlichkeit über die Krippe weg auf das Christkind sehen, über das sich Maria beugt und das den ganzen Vorgang mit seinem Schein erhellt. — „Gang zur heiligen Familie" nennt sich ein religiöses Bildchen von W. Spatz

(Düsseldorf), welches die geschichtliche Begebenheit ins Polnische überträgt, in seiner Art poetisch und charakteristisch erfaßt ist und nicht unwesentliche malerische Vorzüge besitzt, aber doch im ganzen als verfehlt betrachtet werden muß. Ansprechend ist desselben Künstlers „Flucht der heiligen Familie." Da ist Joseph in frühester Morgenstunde im Begriff, das Hofthor zu öffnen und Maria mit dem Kinde auf dem Esel herauszuführen. — Auch sei gleich hier noch eines schönen Stimmungsbildes gedacht, der „Flucht nach Ägypten" von H. Dudley (London), welches zwar die heilige Familie nur als kleinere Nebenfiguren in der Landschaft zeigt, aber gerade letztere, in ihrer abendlichen Stimmung, Ruhe und Feinheit besonders wirksam in Verbindung mit den Figuren bringt.

Ein eigenartiger Künstler, der künstlerische und poetische Schaffenskraft in hervorragendem Maße besitzt, der aber trotz aller eingehenden Beobachtung und Ausführung seiner Arbeiten im Publikum wenig Anklang findet, weil er fremd altertümelnd, reizlos arbeitet, ist H. Thoma (Frankfurt a. M.). Von ihm ist die „Versuchung des Herrn auf dem Berge" und „Christus am Ölberge" in mäßig großen Bildern gemalt. Der Ernst des Vortrages, die Vertiefung in den Gegenstand, die eigene malerische Wirkung, die aus ihnen sprechen, sind ganz außerordentliche und lassen über manche Härten in Zeichnung, Bewegung und Färbung leicht hinwegsehen. — H. Neuhaus (München) malte das Gleichnis vom „verlornen Sohn" in Form eines Triptychons und ferner, vielleicht im Hinblick auf den barmherzigen Samariter der Schrift, ein Bild mit dem Titel „liebe deinen Nächsten wie dich selbst." In beiden offenbart der Künstler eine tüchtige Darstellungskraft, beide sind, obgleich in Auffassung und Ausführung Uhde'scher Art verwandt, doch ungleich durchgebildeter und formenvollendeter, als das bei Uhde zu finden ist. Auch will uns die Uebersetzung der Gleichnisse in unsere zeitgemäße Formensprache nicht so befremden als etwa da, wo der Herr in Person bei der Handlung beteiligt ist. Bei aller äußeren Trefflichkeit der Schilderung aber, die sich in beiden Bildern kundgiebt, fehlt ihnen doch wieder das, was zur rechten Erbauung notwendig ist, — das Herausheben aus der alltäglichen Wirklichkeit. Gewiß ist in dem reuig zerknirschten Sauhirten auf der Mitteltafel des ersten Bildes eine fesselnde Wirklichkeit erreicht, ja sogar durch die im Abendsonnenglanz liegende Landschaft ein sehnsüchtiges Verlangen nach Frieden ausgesprochen, gewiß ist in dem Alten, der seinen verlumpten, vor ihm niedergeknieten Sohn aufzurichten sucht, die unaustilgbare Vaterliebe nicht zu verkennen. Weshalb aber die Formen des Ganzen nicht edler, schöner, der Würde des Gegenstandes angemessener gegeben sind, will nicht einleuchten. Auch versteht man nicht, warum der wichtigste Augenblick des Gleichnisses, die Wiederannahme des Sohnes, nicht auf der Mitteltafel, sondern auf der rechten Seitentafel des dreiteiligen Altarbildes Platz finden konnte, ja schließlich, warum dem Ganzen überhaupt solche Form gegeben ist, da es doch kaum eine Kirche geben dürfte, welche dieses Werk schon nach dem hier Angedeuteten als Altarblatt aufstellen würde, abgesehen ganz von dem linken Flügel, welcher den Jüngling bei den Dirnen darstellt, und über welchen der Maler vorsichtiger Weise eine dunkle, braune Farbenbrühe ausgegossen hat, die das Widerliche mildthätig verschleiert. —

Ein großes Bild von C. Jung (Berlin), „Herr, nun lässest du deinen Diener im Frieden fahren" (Luc. 2, 29), zeigt, daß sich der Maler mit dem Geist der Handlung auch nicht vertraut machen konnte. Was er sich dabei gedacht hat, die Maria vor dem greisen Simeon auf die Kniee niederfallen und vor Entzücken die Arme erheben zu lassen, ist unerfindlich. — W. Steinhausen (Frankfurt a. M.) hat sieben leicht kolorierte Entwürfe zu Reden und Gleichnissen des Herrn ausgestellt, welche in ihrer einfachen Vortragsweise und bei dem Ernst, der aus ihnen spricht, höchst wohlthuend auf den Beschauer wirken. — Von P. Händler (Berlin) sind Bilder aus dem Leben des Apostels Paulus (zehn für Vervielfältigung bestimmte Zeichnungen) ausgestellt, welche von durchaus redlichem Streben Zeugnis ablegen. — Malerisch gedacht sind zwei Großzeichnungen von P. Mohn (Berlin), welche für Wandmalereien in der Vorhalle der Dreifaltigkeitskirche zu Berlin bestimmt sind und zum Vorwurf haben: „Christus und die Samariterin" und „Christus mit dem sinkenden Petrus auf dem Meere." Besonders ersteres Bild ist entsprechend aufgebaut und mit warmer Liebe ausgeführt.

Noch sei einiger Bilder gedacht, die, obgleich sie nicht ihren Gegenstand unmittelbar aus der Schrift geschöpft haben, doch im engsten Zusammenhang mit Christentum und Evangelium stehen. Da sind zunächst sieben größere Bilder von Ed. Kaempffer (München) zu nennen, welche das Leben Luthers behandeln und für das Rathaus in Erfurt bestimmt sind. Sie sind zum Teil außerordentlich wirkungsvoll und künstlerisch bedeutend erfaßt und gemalt, und scheinen den Anfang einer größeren Reihe zu bilden, da vier von ihnen allein der ersten Jugend unsers großen Reformators gewidmet und anderes Wichtige aus seinem Leben noch unberücksichtigt ist. —

Im Gebiete des religiösen Sittenbildes feiern unsere Maler augenblicklich größere Ehren, als in der reinen christlichen Kunst, wenigstens trifft man bei Arbeiten ersteren Gebietes nicht entfernt auf so viel Widerwärtigkeiten und geistloses Thun, wie bei den Werken letzterer Gattung. Zu den bedeutendsten Arbeiten des religiösen Sittenbildes gehört A. Struys' (Mecheln) „Vertrauen auf Gott," das im reinlichen, armen Stübchen am Bett ihres sterbenden Mannes ein altes Mütterchen zeigt und ganz ausgezeichnet empfunden und gemalt ist. — Ferner gehört hierher C. Bantzer's (Dresden) „Hessische Abendmahlsfeier" mit ausgeprägten, vorzüglich gelungenen Charaktertypen, G. Buchner's (München) „Dankgebet", P. Hey's (München) „Andacht" und E. Blume's (München) „Vater unser", das uns im traulichen Stübchen am weißgedeckten Tisch beim Lampenschein Mutter und Tochter nach Verlesung des Abendsegens beim Gebet des Herrn vereint zeigt. — Auch soll hier noch der drei großen Zeichnungen zu den Wandbildern im Rathause zu Hildesheim lobend gedacht werden, die H. Prell (Dresden) im Auftrage des preußischen Staates ausführte. Von der ganzen hervorragenden und wohlgelungenen Arbeit bekommt man einen Überblick, wenn man die Lichtdrucke nach den Originalgemälden betrachtet, die daneben ausgelegt sind und die uns die Ueberzeugung geben, daß diese Bilder mit zu den besten zählen, was unser Jahrhundert auf dem Gebiete der Denkmalkunst hervorgebracht hat.

Unter den Bildhauern sind nur zwei zu nennen, die sich mit Vorwürfen aus der christlichen Kunst befaßt haben. M. Antokolsky (Paris) hat eine lebensgroße Marmorfigur eines „Christus vor dem Volke" ausgestellt und sich damit die große goldene Denkmünze erworben. Man sollte meinen, daß dieses Werk nun auch wirklich ein hervorragendes nach jeder Richtung ist, leider aber muß man bekennen, daß es nur durch eine gewisse Äußerlichkeit blendet, und daß die Schale für den leeren Kern unmöglich entschädigen kann. Der Künstler hat es kaum für nötig erachtet, über sein Modell, Baron G., dessen Reliefbildnis sich auch in der Ausstellung befindet, hinauszugehen, geschweige etwas Höheres in die kranken Züge desselben hineinzulegen. Krank, mürrisch, hohläugig schaut dieser, mit den auf dem Rücken zusammengebundenen Händen dastehende Christus drein; da ist nichts Edles, nichts, was von göttlicher Abstammung zeugt; kalt geht man an diesem leidenden Mann vorüber. — Interessanter ist da eine lebensgroße, nach Art italienischer Renaissance aufgebaute Halbfigur der Maria mit dem Kinde von J. Böhm (München). — Außerdem sind noch zu erwähnen: eine durchweg tüchtige Arbeit „betendes Mädchen", in Holz geschnitzt von G. Busch (München), die für den Altar der Schloßkirche zu Wittenberg bestimmten Figuren der Apostel Petrus und Paulus von C. Dorn (Berlin), und F. Hartzer's (Berlin) großes, tüchtig durchgearbeitetes Erzdenkmal Bischof Bernward's für Hildesheim. —

Ziehen wir nun die Summe dessen, was unter den 2667 Nummern der Ausstellung an Werken christlicher Kunst zum Lobe und Preise des Höchsten geschaffen wurde, so will es uns gar gering dünken und der Wunsch drängt sich hervor, daß es mit Gottes Hilfe bald besser werden möchte. Auf diesem nun schon bald 1900 Jahre bebauten Acker ist noch viel Frucht zu ernten, und gewiß wird auch unsere nach neuen Formen, nach neuer Ausdrucksweise ringende Kunst die Sprache finden, die in Übereinstimmung mit dem Urtext uns Lebenden nicht nur verständlich ist, sondern auch späteren Jahrhunderten als die rechte Übersetzung desselben erscheint.

R. S.

Über die Entstehung des Christusbildes.

(Fortsetzung und Schluß.)

Mit dem Sinnbild begann wohl die christliche Kunst. Für die Dauer beschränkte sie sich nicht darauf, ihre Gegenstände sinnbildlich anzudeuten; sie schritt zu eigentlichen Darstellungen fort. Schon im dritten Jahrhundert versuchte man, Christus selbst zu zeigen, bald allein, bald von seinen Jüngern umgeben, in Vorgängen, wie sie das Neue Testament aus seinem Leben berichtet. Auch in diesen Bildern trägt Christus die Züge des guten Hirten: Jesus erscheint in jugendlicher Gestalt, bartlos, mit der vorhin geschilderten Gesichts- und Kopf-Bildung. Über ein Jahrhundert lang sehen wir diese Christusgestalt in Vorgängen aus dem Neuen Testament überall auf Katakombenbildern oder auf den Steinsärgen, ebenso auch auf dem Grunde der Goldgläser. Eine lange Zeit war diese Darstellung allgemein herrschend.

Doch dieses Christusbild, bartlos, in voller, jugendlicher Schönheit, entspricht zu wenig dem Bilde, das wir uns unwillkürlich beim Lesen der heiligen

Schrift von dem Heiland machen. Wie konnte die Christen-Gemeinde sich so lange Zeit an dieser Darstellung genügen lassen? Einmal stand die ganze altchristliche Kunst überhaupt noch im Banne der altgriechischen Kunst; der Geist der Antike beherrscht noch alles künstlerische Schaffen. Dann aber lebte diese älteste Kirche nur im Gedanken an den verklärten Herrn, dessen baldige Wiederkunft sie erwartete und ersehnte. Die Züge des Verherrlichten mußten ihr also vor der Seele schweben, wenn sie an Christus dachte, wenn sie sein Bild darzustellen versuchte. Preist ihn doch ein „Hymnus der lampentragenden Jungfrauen" aus dieser Zeit noch als den Chorführer des Lebens, als das Licht, das keinen Abend kennt, als die schönste Blume, die man fort und fort zu schauen sich sehnt.

Auf die Dauer konnte unmöglich diese ideale Jünglingsgestalt, die kaum an die irdische Erscheinung Jesu erinnern konnte und sollte, in alleiniger Geltung bleiben. Man suchte und verlangte eine Darstellung des wirklichen Christus, des Christus, wie er auf Erden gewandelt. Und bald genug begegnet uns ein zweiter Christustypus neben jenem ersten, bis er diesen allgemach völlig verdrängte. Zuerst erscheint er in den musivischen Bildern, mit denen man die unterirdischen Grabkammern schmückte. So in den Katakomben des heiligen Pontianus, der heiligen Domitilla, besonders aber des heiligen Kallistus, dann in jener schönsten aller Mosaiken in Rom, die die Apsis der heiligen Pudenziana auf dem Esquilin schmückt. Jetzt erst wird der Heiland zu einer großartig gedachten Gestalt; das Christus-Ideal ist ein anderes geworden, an die Stelle des Jünglings ist der Mann getreten. Statt der Lieblichkeit und Freundlichkeit wird besonders die Erhabenheit hervorgehoben, mit der jedoch ein ruhiger, milder Ernst sich paart.

Vergegenwärtigen wir uns die Züge desselben. Die hohe, freie Stirn, das in der Mitte gescheitelte, volle, aber nicht üppige, auf Nacken und Schultern fallende Haar, der mäßig starke Vollbart, die länglich runde Gesichtsbildung mit einer kräftig entwickelten, fast geraden Nase, großen, etwas tief liegenden Augen, feinen schmalen Lippen sind schon als einzelne Merkmale höchst bezeichnend; in ihrer Vereinigung aber entsprechen sie dem Urbild eines von der Gehirnkunde und Gesichtskunde geschaffenen Menschenkopfes. Schlagend tritt diese Beobachtung heraus bei einem verhältnismäßig großen Christuskopfe in Erz oder Marmor, wie bei dem überlebensgroßen Standbild des Heilandes in der Vorhalle der Friedenskirche zu Potsdam. Den geistigen Ausdruck dieser Züge ins Wort zu fassen ist ungemein schwer. Es genügt nicht, sich an die ruhige Würde, an die sanfte Milde und Weichheit dieses Antlitzes, an den durchdringenden und doch schmerzumflorten Ausdruck dieser Augen zu halten, es liegt noch mehr darin. Dieser von allen Propheten- und Apostelköpfen sofort unterschiedene Christuskopf soll offenbar das sein, was Jesus selbst „Menschensohn," was die Kirche Höhepunkt und Abschluß aller Propheten, Haupt und Lehrer der Menschheit, Heiland, Idealmensch genannt hat. Da ist weder Jude noch Grieche, weder Mann noch Weib, sondern die höhere Einheit beider: der Mensch, welcher alle wesentlichen Eigenschaften des wahren Menschen in sich vereinigt. Christus soll ganz offenbar als „der Schönste der Menschenkinder" dargestellt werden, und zwar wird ihm eine reine Schönheit, eine Klarheit und Weichheit verliehen, welche mehr das

allgemein Menschliche als das Eigenartige betont. Ein solcher Christus aber war das künstlerische Spiegelbild jener Erlösergestalt, wie sie im Neuen Testament und in den Christen des ersten Jahrhunderts lebte.

Doch woher stammt nun diese so veränderte Christusgestalt, wie kam es zu ihrer Ausgestaltung? Nun, lassen wir im Geiste das bisher von der griechisch-römischen Kunst Geschaffene an uns vorübergehen, so kann man sich wohl der Erwägung nicht verschließen, daß es zwischen der alten Vorstellung von Zeus und dem christlichen Gottesbegriff Berührungspunkte gab, die auch ihren Einfluß auf die Kunst üben mußten. (Vergl. Ballhorn: Der Zeus-Typus in seiner Ausgestaltung durch Phidias. Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge von Virchow und Wattenbach. Neue Folge. Sechste Serie. Heft 136.) Dennoch darf eine Übertragung des Zeustypus auf Christus nur als Ausnahme gelten. Ein Beleg dafür ist die in das Jahr 462 verlegte Sage von dem Maler, dem beide Hände verdorrt seien, weil er dem Christusbilde die Züge des Jupiter gegeben.

In den Kunstschöpfungen der Alten finden wir also nicht die Quelle, aus der dies Christusbild geschöpft ist. Aber ein Blick in die Zeit, in der dies neue Bild entstand, giebt uns wohl die ausreichende Antwort auf unsere Frage. War es doch die Zeit, in welcher der Arianische Lehrstreit über die Person Christi seine schließliche Entscheidung fand. Mit höchster, leidenschaftlicher Erbitterung war dieser Streit geführt worden. Nicht nur die Geistlichkeit, die Theologen, hatte die Frage beschäftigt, ob Christus, der Sohn, gleichen Wesens mit Gott dem Vater sei, sondern auch die Gemeinden hatten den lebhaftesten Anteil an dem Streit genommen; die ganze Kirche war von ihm aufs tiefste erregt. Im Abendlande, vornehmlich in Rom, lebte man der Überzeugung von der vollen Gottheit Christi. An dem Bekenntnis, daß er der eine Herr, Gott aus Gott, Licht aus dem Lichte, wahrer Gott aus dem wahren Gotte, dem Vater gleichwesentlich sei, hielt man um so nachdrücklicher fest, da seine Geltung gegen den Widerspruch der Arianer in einem langen Streite erkämpft war. Man wollte nichts davon wissen, daß der Sohn im Auftrag, auf Befehl des Vaters handle; wie in der Natur, so sei die Macht auch in der Gottheit unterschiedslos.

Trat man nun, durchdrungen von der Wichtigkeit dieser Bestimmungen, vor die damaligen Bilder Christi und erblickte man als das Angesicht des Gottgleichen die jugendlichen Züge des guten Hirten, so mußte sich jedem das Gefühl aufdrängen, daß sich Bild und Vorstellung nicht deckten. Vollends unerträglich mußte dieser Zwiespalt zwischen Form und Gedanken werden, wenn es sich um Bilder in solchen Größen handelte, wie sie der Schmuck der damals entstehenden weithalligen Kirchen erforderte.

Also das alles andere verschlingende Anliegen, die gottgleiche Macht des Erlösers zur Anerkennung und sichtbaren Anschauung zu bringen, ließ den früheren Typus des Christusbildes verschwinden und erklärt völlig das Aufkommen des neuen. Die Ausgestaltung dieses neuen Typus aber ist die eigenste große That der altchristlichen Kunst, eine That, die nur in der Schöpfung der griechischen Götterwelt durch die griechischen Bildner ihresgleichen findet. Wie ein Phidias

von wahrer, tiefer Frömmigkeit beseelt, in seinem Zeus und seiner Pallas Athene die höchsten Götter-Ideale, wie sie sich in der griechischen Seele und zwar zur Zeit ihrer höchsten Blüte entwickelt hatten, verkörperte, so fanden auch die Maler jetzt das Bild des Erlösers, und ließen es in die Herzen der damaligen Christen einleuchten.

Vor einer Schöpfung, wie das musivische Christusbild in der Pudenziana nimmt man deutlich wahr, daß durch die tiefe, religiöse Begeisterung, aus der heraus dies Bild geschaffen war, dem Verfalle der antiken Kunst für eine Weile Halt geboten, daß selbst ein gewisser künstlerischer Aufschwung mit ihr wieder eingetreten war. Und eine von außen kommende, bewußte Pflege der Kunst kam ihm gerade jetzt, seit der Zeit Konstantins, noch zu Hilfe und macht die Entstehung dieses großgedachten Christustypus noch erklärlicher. Die gesteigerte Bauthätigkeit, besonders auch im Dienste der Kirche, hatte das Bedürfnis nach besser geschulten Kräften wach gerufen. Libanius erzählt, wie zu seiner Zeit die Schulen der Rhetoren und Philosophen in Antiochien sich leerten, und die jungen Leute den Malern zuströmten. Gesetze Konstantins aus den Jahren 334 und 337 begünstigten die Ausbildung von Baumeistern, erteilten ihnen, sowie Malern, Bildhauern und Musiv-Bildnern bestimmte Vorrechte, und im Jahr 375 erließen die Kaiser Valentinianus, Valens und Gratianus ein Ausschreiben, das den „Professoren der Malerei" bedeutende Vergünstigungen zugestand. In diesen so begünstigten Malerschulen war es aber besonders auf Wahrung der Überlieferung, strenge Zucht und akademische Bildung abgesehen; nicht selbständiges Naturstudium wurde betrieben, sondern die besseren klassischen Vorbilder wurden gewürdigt. So ist denn auch der Christuskopf der Pudenziana noch vollständig klassisch nach Stil, Zeichnung und Gewandung.

Aber nicht nur für den Erlöser selbst schuf die Zeit ein neues Bild, mit ihm mußte auch die Welt von Gestalten entstehen, unter denen dieses hohe Christusbild nur verkehren konnte. Dieselbe Kraft, welche die höchste Gestalt schuf, zeigte sich auch an den anderen Gestalten, an der Jungfrau Maria, den Apostelfürsten und Märtyrern, die von den weiten Wandflächen der großen Kirchen zu uns herabblicken. Und wie mächtig ergreifend ist doch die Wirkung all dieser Bilder selbst noch in der Zeit, als der künstlerische Aufschwung, der zur Zeit Konstantins eingetreten, längst wieder vorüber war, als der Byzantinismus alles Kunst-Schaffen beherrschte! Die riesigen Gestalten, die in ruhiger, ernster Haltung, würdevoll und majestätisch, mit einfachen, kräftigen, lichten Farben aus dem Helldunkel hervortreten, geben ein Bild der Ruhe und Feier und nötigen der Seele ein Gefühl von Ehrfurcht ab. Man fühlt die ganze Hoheit dieser Vorkämpfer des Christentums, es ist ein Triumph ohne weltliches Gepränge, in der Verklärung geistigen Lichts; man wird durchdrungen von der Weihe und Heiligkeit des Orts. Die ganze ungeheure Kraft der Kirche in dieser ersten Zeit ihrer Anerkennung spricht sich hier aus in einer Weise, wie es mildere Werke nicht vermocht hätten.

Mag es auch ein Mangel sein, daß diesen Gestalten eine freie Mannigfaltigkeit fehlt, daß sie in einfacher Gleichmäßigkeit neben einander stehen, in

Haltung, Ausdruck und Bedeutung sich wiederholen; auch dieser Mangel ist förderlich, er verstärkt die Wirkung, macht sie bleibend und sicher. Von der Kunst in Katakomben ist dieser Stil weit entfernt; nichts mehr von jener Häufung verschiedener Elemente, von jener gesuchten Sinnigkeit, von jenem heiteren Beiwerk. Hier ist alles streng, würdig, bedeutend. Daher ist denn auch das Landschaftliche, das sich bisher zuweilen zeigte, völlig verschwunden. Das einfache Blau des Hintergrundes ist nicht die lichte Farbe des Himmels; es ist tief dunkel und hebt die Gestalten hervor, es wird auch bald und häufig von dem Goldgrund ersetzt, der nun auf lange Zeit in der christlichen Kirche herrschend wird.

Lange freilich hat man diesen Goldgrund als Barbarei angesehen, als ein rohes Wohlgefallen am Glänzenden und Stoffartigen, das den Sinn für edle Form noch mehr unempfänglich gemacht habe. Aber an dieser Stelle, als Hintergrund der einfachen standbildartigen heiligen Gestalten wirkt das Gold entschieden vorteilhaft. Es verbindet sie durch seinen Schein und hebt doch wieder mächtig heraus, es sagt der kirchlichen Majestät des Orts wohl zu und erscheint, da es nicht am Körper der Heiligen haftet, nicht als eitler Prunk, es stellt nur die Kraft geistiger Wirksamkeit dar, die, von dem Einfachen und Demütigen ausgehend, rings umher leuchtet. Auch war die Neigung zum Golde eine Regung christlichen Farbensinns. Es liegt etwas Geheimnisvolles in diesem Glanze, der, aus dem Innern des Stoffes hervordringend, uns in sein Inneres blicken läßt. Einer auf die natürliche Schönheit und Anmut gerichteten Bildnerkunst sagt er nicht zu, an ihr ist er eitel und sinnlich; bei einem kirchlichen Werke aber erhöht er die Majestät und bei einer malerischen, innerlichen Richtung sammelt er die Stimmung und leitet auf sinnige Betrachtung.

Weit entfernt also, daß dieser Goldgrund ein Mangel sei, erhöht er gerade besonders die Wirkung der Gestalten. Er trägt dazu bei, daß die Kunst alle heidnischen und süßlichen Züge abstreifte und tiefer in das eigentlich Christliche eindringt. Denn einfache, bescheidene Würde war der richtige Ausdruck des Gefühls für die hier darzustellenden Gestalten, die nicht mehr wie die Götter der Heiden schwankende Erzeugnisse frommer Gedanken, erhabene aber unsichere Geschöpfe der Dichtung und des Meinens waren, sondern die, göttlich zwar, aber doch Menschen wie wir, im wirklichen, persönlichen Leben auf Erden geweilt hatten. Daher die Sicherheit der Erscheinung, weniger Schwungkraft der Phantasie, mehr Wahrheit der Gegenwart. Daher diese kräftige Haltung, aber einer geistigen Kraft, die nicht äußerliche, sinnliche That, sondern Darlegung der inneren Persönlichkeit als Vorbild ist. Nur mit eigenartiger Empfindung, aber immer mächtig ergriffen, können wir Neuern diesen Werken gegenüberstehen; ihre Mängel machen sich ja leicht bemerklich. Unser an das Natürliche und Anmutige gewöhnter Sinn sträubt sich, aber wir können der Würde und Hoheit nicht widerstehen; ihre einfache Macht fesselt uns und durchdringt uns.

Und dies um so mehr, je mehr wir unsere Blicke auf den Mittelpunkt dieser Bilder sammeln, denn gewöhnlich nimmt ja die am meisten ergreifende Gestalt, die des Heilandes selbst, die Mitte ein. Wie hebt nun gerade diese Gestalt sich aus der ganzen Umgebung heraus; wie entspricht an ihr alles der Absicht,

mit der sie geschaffen ist! Hier kommt der Eindruck des Mächtigen, Erhabenen, Übermenschlichen, den das Bild hervorrufen will, trotz aller Mangelhaftigkeit der Form zum vollen Ausdruck in der mächtigen Stirn, dem gewaltigen Auge der bis zur Übertreibung kühn geschwungenen Brauen, dem starken Hals und Nacken, dem dichten, lang herabwallenden Haar, dem Lippen und Wangen bedeckenden Bart. Vornehmlich die Fülle des in der Mitte gescheitelten, in dichten Strängen auf den Nacken fallenden Haares ist für diese neue Christusform bezeichnend.

Ja, in diesem neuen Bilde des Erlösers leistete die altchristlich-byzantinische Kunst das höchste, dessen sie fähig war. Denn diese Formen sind ja in keiner Weise eine Nachbildung irgend eines Musters vergangener Kunstweise. Wenn allein die Haarbildung in etwas daran erinnert, wie die Kunst der griechischen Blütezeit das Haupt des Zeus mit dichten, lang herabfließenden Locken umrahmt und dadurch den Eindruck des Mächtigen steigert, so ist hier sicher nicht an eine bewußte Herübernahme zu denken. Nur um den gleichen Eindruck hervorzurufen griffen die Künstler verschiedener Zeiten ganz unabhängig von einander zu dem gleichen Mittel, wie uns dies auch an anderen Stellen der Kunstgeschichte wieder begegnet. Eine völlig neue Bahn war hier eingeschlagen: die erhöhte Stirn, das geteilte, glatte, herabfallende Haar sind Neuerungen, die uns vorher nirgends begegnen. Dies Christusideal ist und bleibt die einzig große That der altchristlichen Kunst.

In der schnell alternden byzantinischen Kunst ermattete dann freilich dieser durch die religiöse Begeisterung geweckte neue Lebensodem bald genug, und eine lang andauernde Todesstarre trat an seine Stelle. Schon in dem großen Brustbild des Heilandes am Triumphbogen der Paulskirche vor den Mauern Roms wird der Ausdruck der Züge nicht mehr ernst, sondern finster, der Blick der Augen beinahe zornig; ebenso hat der Christus in der Unterkirche von St. Clemente starre, aller Milde bare Gesichtszüge. Bald gelang den Künstlern der Eindruck des Mächtigen und Erhabenen nur noch dadurch, daß sie in Übertreibungen verfielen. Nicht durch geistigen Gehalt, sondern nur durch die riesige Größe kamen die Bilder noch zu einiger Wirkung.

Aber die Grundzüge des Christusbildes waren doch gewonnen und konnten nicht wieder verloren gehen. Ein Samenkorn, ein Vermächtnis blieben sie für kommende Jahrhunderte. Und die Zeit kam, wo unter der Sonne Italiens das Samenkorn langsam wieder zu keimen anfing, bis es in der Glanzzeit der italienischen Malerei zur köstlichen Blüte sich entfaltete. Denn so oft auch die Heilandsgestalt in den Kirchen und Klöstern Italiens gemalt wurde, immer sind es von jetzt an Gestalt und Züge des von der altchristlichen Kunst geschaffenen und von den Byzantinern aufgenommen Christus, die von den hohen Wänden zu uns herabblicken. Nur ein Michel Angelo, den seine innerste Natur trieb, überall seine eigenen Wege zu gehen und dem es bei seinem Schaffen vor allem immer auf Entfaltung höchster Kraft in seinen Gestalten ankam, ging in seinem jüngsten Gericht auf den mehr jugendlichen, bartlosen Christus zurück. Für den Christus, der hier den Mittelpunkt bilden mußte zwischen all den Gestalten-Gruppen, die entweder durch innersten Drang nach oben getrieben oder durch

äußere Gewalt hinabgeschleudert werden, paßten die leidensvollen Züge des altchristlich-byzantinischen Christus doch zu wenig; auch der Grundgedanke, von dem aus Michel Angelo das Werk geschaffen, verlangte hier den zornerfüllten Weltenrichter. Doch bei seiner berühmten Pieta nahm auch ein Michel Angelo für die Christusgestalt die hauptsächlichsten Züge des neuen, bärtigen Christus und verschmolz sie nur mit den edelsten Zügen des jüdischen Volkstypus. Ungemischt dagegen nahm Lionardo da Vinci in seinem großen Abendmahl die Schöpfung der altchristlichen Kunst wieder auf.

Und doch wie so ganz anderen Geist atmet die Heilandsgestalt in dem Gemälde Lionardos, wie so ganz anders die Schar der Jünger, die ihn hier umgiebt! Von Geschlecht zu Geschlecht hatten die italienischen Künstler heiß sich bemüht, die starren Züge der heiligen Männer wieder zu beleben, den ganzen Gestalten durch Fülle und Linienfluß Würde und Ansehen zu geben. In Lionardo aber erst erreichte dies Streben den Gipfelpunkt der Vollendung; bei ihm erst ist Christus selbst, sind auch seine Jünger von einem vollen Strahl überirdischer Schönheit verklärt und durchleuchtet. Gleichmäßig in Gruppen gesondert, jede Gruppe aber von höchster Erregung durchflutet, ist die Jüngerschar um ihren Meister versammelt, der mitten in aller ihr umwogenden Bewegung in voller Ruhe verharrt. Gerade dieser Gegensatz versetzt den Beschauer mit Notwendigkeit mitten in die Handlung hinein und wandelt den Vorgang aus der Feierlichkeit eines Zeremonienbildes in die Unmittelbarkeit bewegten Lebens um; zu gleicher Zeit aber hebt er die Gestalt Christi durch größere Vereinzelung gegenüber den gedrängten Gruppen der Jünger mit sehr gesteigertem Nachdruck als Hauptgestalt hervor. Mit ausgebreiteten Armen und mit den Händen den Tisch berührend sitzt er da in einer Haltung, durch welche die innerste Seelenstimmung so ganz zum Ausdruck kommt. Das schön gezeichnete Gewand bedeckt Oberleib und Arme, doch hat es einen weiteren Ausschnitt, so daß der Hals und ein Stück der Brust sich in ihrer Schönheit zeigen. Dieser Hals trägt das wenig nach links geneigte Haupt, das von herrlichem, bis auf die Schultern herabwallenden Haar umflossen ist. Auf das sorgfältigste sind alle Teile des Antlitzes durchgeführt. Zwischen den zum Tisch herunterblickenden Augen ist die Nase etwas gebogen; die vollen Lippen sind von mäßigem Bart bedeckt; doch aber weicht der Umriß des ganzen Kopfes von der vollkommen reinen Linie ab. Deshalb ist dieser Kopf nicht ideal schön im höchsten formalen Sinne, aber er ist von unendlichem Reize durch den milden Schmerz und die trauernde Liebe, die auf diesem Antlitz wohnen. Eine tiefe Ruhe schwebt über den mit größter Kunst modellierten Zügen; der Mund öffnet sich noch leise, als hätte er das verhängnisvolle Wort: „Einer unter euch wird mich verraten," nicht über seine Lippen bringen können. Nicht zwar eine himmlische Göttlichkeit, wie gesagt worden, wohnt auf diesem Antlitze und in diesem Kopfe, wohl aber eine göttliche Menschlichkeit. Denn so muß man es nennen, wenn die reinste Unschuld mit rührender Ergebung, mit tiefstem Frieden der Seele, mit unendlicher Liebe für seine Treuen und selbst mit inniger Trauer für das verlorene Schaf unter ihnen am Wendepunkt des Lebens das über sie hereinbrechende Leiden ahnungsvoll ankündigt.

Innere Hoheit, wie sie nur die volle Freiheit des Gewissens geben kann, und edle Demut, wie sie nur aus der innigsten Übereinstimmung der Seele mit dem Willen Gottes entspringt, verbinden sich unter einander und mit einer zwar nur anklingenden, aber in Gleichklang zusammenfließenden Fülle der lautersten Eigenschaften und reinsten Stimmungen zu einem Ganzen, vor dessen höchster Güte jeder Mensch die Augen niederschlagen muß. Solch einen Christuskopf darzustellen, war wahrlich eine der schwierigsten Aufgaben der Kunst; aber Lionardo fand ihre Lösung, indem der Geist ihn leitete, die vollkommenste Menschlichkeit durch Steigerung der Schönheit ihrer Seele zur Göttlichkeit zu erheben.

In dieser Schöpfung Lionardos war die höchste Ausgestaltung des Christusbildes gefunden; auch Rafael und Tizian, Rubens und Dürer konnten dem Antlitz des Herrn wohl der jedesmaligen Lage entsprechend einen andern Ausdruck geben, aber an Schönheit und innerster Beseelung konnten auch sie kaum noch etwas hinzuthun. So blieb dieses Christusbild fortan ein Hort der christlichen Gemeinde. Auch heute wohnt ihm noch eine mächtig wirkende Kraft bei. In wie viel tausend und abertausend Menschenherzen hat es gewirkt, tiefste Andacht geweckt und ein Feuer helfender Nächstenliebe entzündet!

G. B.

Das Kruzifix.

Die Darstellung des gekreuzigten Herrn hat ihre Geschichte. An sie erinnert in kurzem Umriß H. Professor Dr. Achelis in Marburg in seiner Praktischen Theologie, zweiter Band, die Lehre vom Gemeindegottesdienst 1891. „Bis um 1250 hat der lateinische Typus des schmerzlosen, triumphierenden, idealen Kruzifixus sich erhalten. Seitdem sind griechische Einflüsse wieder bemerkbar: der schmerzliche Ausdruck, die Hervorhebung des körperlichen Leidens. Die von den Albigensern stammende Anheftung mit drei Nägeln, der rechte Fuß über dem linken, wurde beliebt, weil sie schmerzhafter schien. Giotto, Fiesole, Eyck suchen beide Typen, doch unter Vorherrschung des griechischen, zu verbinden. Seit dem fünfzehnten Jahrhundert zeigt der Kruzifixus die Qual des Kreuzes, ist also wieder ganz griechisch geworden und in der römischen Kirche bis heute geblieben. Albr. Dürer und L. Cranach (Weimar) leiteten den Kruzifixus in die lutherische Kirche über. In neuerer Zeit steht der Maler E. v. Gebhardt mit seiner Martergestalt zu Schinkel in Gegensatz, welcher den bekleideten Erlöser am Kreuz in voller Lebenskraft, die Füße auf der Weltkugel ruhend, die Arme nur ausgebreitet, nicht schmerzlich angenagelt, dargestellt wissen wollte.“

„Wie hat das evangelische Bewußtsein zu urteilen? Doch wohl, daß der von E. v. Gebhardt und von Schinkel repräsentierte Gegensatz unversöhnlich ist. Es ist unnatürlich, den Gekreuzigten nicht als Martergestalt aufzufassen. Der allertiefste Schmerz Leibes und der Seele muß in dem Kruzifixus zur Erscheinung kommen, aber freilich der so dargestellte Christus entspricht wohl dem römischen Bewußtsein, nach welchem die körperlichen Qualen das Äquivalent für Sündenstrafen und Sündenschuld sind, nicht aber dem evangelischen Bewußtsein, dem die Kreuzesmarter nur das Mittel zur vollkommenen Offenbarung und Erweisung

der Gnade und Wahrheit in Christo, dem Erlöser und Heiland ist. Diese Gnade und Wahrheit will Schinkel zum Ausdruck bringen und er stellt in der That den Erlöser dar: aber möglichst unnatürlich schmerzlos angenagelt; wozu dann überhaupt die Darstellung des Gekreuzigten?"

„Die älteste Kirche bis in das fünfte Jahrhundert hat sich doch wohl von einem richtigen evangelischen Gefühl leiten lassen, wenn sie die Darstellung des gekreuzigten Christus ablehnte. Wo sie die Darstellung des Herrn mit dem Kreuze in Verbindung brachte, da geschah es in getrennter Weise, so daß Christus unter dem Kreuze steht oder auf das Kreuz hinweist. Nicht der σταυρωθὲις ist unser Heiland, sondern der ἐσταυρωμένος, der durch Leiden des Todes mit Preis und Ehre gekrönte ewige Hohepriester und König."

„Ob Luther recht hat, daß wir betend ein Mannsbild am Kreuze hangend uns vor Augen stellen? Wir meinen: nicht. Der erhöhte Herr, der in des Vaters Herrlichkeit thronende mächtige Erlöser ist es, den wir anbeten. Der Kruzifixus, als das Bild des Erlösers verwertet, wird stets römisch-katholische Vorstellungen erzeugen. Die Darstellung an sich ist künstlerisch nicht zu verwerfen, wenn aber die Aufgabe ist, in allen Symbolen und kirchlichen Bildern evangelische Frömmigkeit zum Ausdruck zu bringen, so entsteht allerdings die Frage, ob der Kruzifixus überhaupt in der evangelischen Kirche religiös zu verwerten ist."

Auf diese Frage wird wohl H. Dr. Achelis (er ist bekanntlich reformierten Bekenntnisses) mit nein antworten. Er wird aber gestatten, daß eine andere nicht katholische Grundanschauung sie bejahe. Luther hat den am Kreuz hangenden Heiland im Bilde an seiner Wand gehabt und zum Herrn gebetet als zu dem eingebornen Sohn des Vaters, welcher also die Welt geliebt hat, daß er jenen dahingab in den entsetzlichen, schmach- und schmerzvollen Kreuzestod. Das ist evangelischer Glaube, und dieser erlaubt, ja verlangt, daß die „gekreuzigte Liebe" auch vor Augen gemalt werde. Das geschieht von der bildenden Kunst im Kruzifixus; die Tonkunst bringt ihn durchs Gehör ins Herz; die Dichtkunst besingt das Haupt voll Blut und Wunden, voll Schmerzen, voller Hohn, das Haupt zum Spott gebunden mit einer Dornenkron. Sollte nun nicht evangelisch sein, vor diesem Bilde zu bekennen: „Mein Heil, was du erduldet, ist alles meine Last, Ich, ich hab' es verschuldet, was du getragen hast?" Und weil Christus gehorsam war bis zum Tod am Kreuz, darum hat ihn auch Gott erhöhet und ihm einen Namen gegeben, der über alle Namen ist. Der Gekreuzigte und der Erhöhte darf und soll daher gleichermaßen durch Wort und Bild vor Augen gestellt, ins Herz gesenkt werden kraft unsres Evangeliums.

Was die altchristliche Kunst bis ins fünfte Jahrhundert abgehalten hat, den gekreuzigten Herrn darzustellen, war nicht „ein richtiges evangelisches Gefühl," sondern der Blick auf die noch in Übung stehende Kreuzesstrafe, die (wie das bekannte Spottkruzifix auf dem Palatin beweist) auch den Hohn der Ungläubigen über den „Christengott" hervorrief, sowie der noch nachwirkende antike Schönheitsbegriff, dem eine Darstellung der Kreuzesmarter widerstrebte.

Wenn die reformierte Kirche die Kreuze und Kruzifixe aus Kirche, Haus und Schule verbannte, so geschah das im an sich ganz berechtigtem Eifer gegen

abergläubische und abgöttische Verehrung des „heiligen" Kreuzesholzes und Kreuzbildes. Die lutherische Kirche hat das Bild des gekreuzigten Erlösers in evangelischer Weise sich bewahrt, und mit allem Fug und Recht stellt man überall, wo reines Evangelium von Christus und zwar dem Gekreuzigten gepredigt wird (1 Kor. 1, 23. 2, 2.), sein Bild auf den Altar oder malt man es an Wand und Fenster unserer Kirchen, hängt man es an die Wände des evangelischen Hauses.

Die Entwicklungsgeschichte der Baukunst

hat soeben Oberlandbaumeister Dr. F. E. Koch in Güstrow „unter vorzugsweiser Berücksichtigung der deutschen Kunst gemeinfaßlich dargestellt an der Hand der politischen Geschichte der Völker, mit 85 Illustrationen," in einem bei Opitz und Co. in Güstrow erschienenen Büchlein auf 144 Seiten.

Er hat sich auf die geschichtliche Entwicklung der Baukunst beschränkt, weil die Schöpfungen dieser Kunst am meisten dem Urteil der großen Menge preisgegeben sind, guter Geschmack aber und gesundes Urteil selbst in gebildeten Kreisen nicht obwaltet. Weil sich jedoch das Urteil in ästhetischen Dingen, die Fähigkeit, das Schöne vom minder Schönen zu unterscheiden, durch Studium auf dem Gebiet der Kunst sich bilden läßt, hat sich der H. Verfasser zur Aufgabe gemacht, durch allgemein verständlich gehaltene Vorträge an der Bildung des Kunstsinns und an der Stärkung der Urteilskraft der großen Menge mitzuwirken und den Laien ein Interesse für die Kenntnis der verschiedenen Baustile und für die Geschichte der Entwicklung der letzteren beizubringen. In diesem Sinn hat er eine Entwicklungsgeschichte der Baukunst in möglichst gedrängter Kürze im Anschluß an die politische Geschichte der Kunstvölker und deren Kulturentwicklung, unter sonderlicher Berücksichtigung der Bauthätigkeit auf deutschem Sprachgebiete zu geben versucht. Auf Grund eines dreißigjährigen Studiums der neuesten Erscheinungen im Bereich des Kunst-Schrifttums hat er im Laufe der letzten Jahre mehrfach populäre Vorträge über die verschiedenen Zeiten der Kunstgeschichte gehalten, und diesen Vorträgen verdankt das vorliegende Werk sein Entstehen. Textabbildungen sind nur in beschränktem, doch zulänglichem Maße beigegeben, damit der Preis des Buches 4 ℳ nicht überschreite. Zum Privatstudium für Laien gebildeter Kreise, namentlich für die Frauenwelt berechnet, sollte das Werk auch für höhere Schüler beiderlei Geschlechts, namentlich aber für junge angehende Architekten sich eignen, völlig ausreichend aber für die Vorträge auf Baugewerkschulen sein.

Nachdem I. die Baustile der alten Welt, Ägyptens, Indiens, Westasiens ganz kurz berührt sind, werden II. die klassischen Baustile der Griechen und Römer bis zum Eindringen des Christentums kurz beschrieben und in den wesentlichen Grundzügen veranschaulicht. Dann III. als „die romantischen Baustile" 1) die römisch-christliche Kunst (die Katakombenkunst nur obenhin), 2) der byzantinische Baustil, 3) der romanische, 4) der Übergangstil in Deutschland, 5) der Spitzbogenstil, die Gotik der Früh-, der Blüte-, der Spätzeit in Deutschland, Italien,

Frankreich und Belgien und in England; IV. die modernen Baustile, 1) der Baustil der (Früh- und Hoch-) Renaissance in Italien, Frankreich, Deutschland, 2) der italienische Baustil, 3) die Baustile Frankreichs im 17. Jahrhundert, 4) die Baustile der Niederlande und 5) Englands im 16. und 17. Jahrhundert, 6) Deutschland im 17. Jahrhundert, (S. 111 und 112 die ersten lutherischen Gotteshäuser und die protestantische Predigtkirche), 7) Deutschland im 18. Jahrhundert, 8) das Rococo in Frankreich und Deutschland, 9) Das Louis XVI der Franzosen und das Empire, 10) England im 18. Jahrhundert, 11) Deutschland und seine Musterkarte der verschiedensten Bauformen im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts. Den Schluß macht das von Retti 1754 geplante Residenzschloß zu Stuttgart und das 1772 von Busch erbaute Schloß zu Ludwigslust in Mecklenburg. Die Baugeschichte des 19. Jahrhunderts ist „den Forschern des kommenden Jahrhunderts überlassen." Das kleine aber inhaltreiche Buch ist in durchsichtiger Form geschrieben und gewährt mit seinen meist guten, passend gewählten Bildern einen guten Überblick für Laien, Schüler und „Damen". Daß gerade die Innenansicht der Kirche Vierzehnheiligen bei Lichtenfels mit dem Gnadenaltar, diesem ausschweifendsten Phantasiestück aller Leistungen deutscher Rococozeit von Balthasar Neumann zum Titelblatt gewählt ist, wird wohl abschreckend wirken sollen.

Allgemeine Kunstchronik.

Die im Jahr 1876 von Dr. Lauser in Wien gegründete „illustrierte Zeitschrift für Kunst, Kunstgewerbe, Musik, Theater und Litteratur" ist seit 1. Juli in den Kunstverlag von Jos. Albert in München übergegangen und erscheint unter neuer Leitung als Doppelausgabe in Wien und in München. Sie ist die einzige Zeitschrift, welche die Kunst in allen Zweigen in solchem Umfang behandelt und einen derart reichhaltigen künstlerischen Bilderschmuck enthält. Im Jahr erscheinen 26 Hefte, je nach zwei Wochen eines mit mindestens vier Kunstbeilagen und zahlreichen Textbeleuchtungen. Preis für das Quartal 4,50 ℳ.

Das erste Juliheft brachte einen Lichtdruck nach Gerhard Fugels Jesus, der die Kinder segnet, aus der heurigen Jahresausstellung der Künstler-Genossenschaft in München. Dieser junge Künstler ist zum erstenmal im Christl. Kunstblatt 1884 genannt und gerühmt worden als einer der wenigen heutigen Künstler, die noch der Religion und Kirche mit ihrer Gottesgabe dienen wollen, nachdem er in Stuttgart die „Heilung des Blindgebornen" durch Jesus im Auftrage einer evangelischen Bäuerin gemalt hatte, welche zum Andenken an einen blinden Bruder das Gemälde in die evangelische Kirche zu Nellingen auf der Schwäbischen Alb stiften wollte. Auch seiner „Kreuztragung" und „Abnahme des Leichnams Jesu vom Kreuz" ist in der Juninummer 1890 ehrend gedacht. Schön ist die Gruppe der Mütter und Kinder in dem neuesten Gemälde Fugels. Daß die Jünger ihnen gewehrt hätten, die Kinder zu Jesus zu bringen, verrät übrigens der ruhig hinter seinem Herrn auf dem Felsen unter dem schattenden Ölbaum sitzende Petrus nicht. Jesus selbst ist würdig in der Seitenansicht mit segnenden Händen dar-

gestellt. Das breite Gürteltuch und der auf dem Rücken hängende breite Hut läßt ihm nicht übel, doch in ihm mehr einen schlichten, pilgernden Heiligen, als den Herrn Christus sehen. Fugels Bild ist aber von der Uhde'schen Art doch sehr verschieden und macht den Eindruck edler Natürlichkeit, wie sie dem demütigen und sanftmütigen Menschensohn des Evangeliums zusteht. Daß er auch der Heilige Gottes, der Gottessohn ist, wollte der Maler durch den Lichtschein um das Haupt Jesu zum Ausdruck bringen. — Ganz in den neuesten Bahnen unserer Malerei ist das Bild „Tod" von Fritz Haß. In eine ärmliche Stube dämmert das Frühlicht herein; ein alter Mann sitzt hemdärmelig und gebeugt auf der Kachelofenbank neben dem Bette, in dem seine Frau soeben gestorben ist, während ein Sohn und eine Tochter im einfachsten Anzug mit gefalteten Händen auf die nicht sichtbare Tote hinstarren. Gewiß ein eindrucksvolles Bild trauriger, dürftiger Wirklichkeit. Doch wird nicht bloß jugendliche Augen mehr anziehen das liebliche Bild mit der Schafherde am Ufer und mit dem Kahn auf dem See, in dem Hermann Koch zwei Mädchen aus einem Briefe „Herzensangelegenheiten" lesen läßt. In vortrefflichem Lichtdruck auch sind die Bildnisse eines Ehepaars nach den Gemälden von Rembrandt im Museum zu Braunschweig wiedergegeben. Außer der Berliner heurigen Kunstausstellung brachte das zweite Juliheft das anmutige Bild von W. A. Rösler „Junge Sorgen", und die Fischverkäuferin von Papperitz. Dazu ist die Wiener, die englische Kunst — diese auch durch das gräßliche Rizpahbild von Ed. Leigthon — die „sensationelle" Münchener durch das Selbstbildnis, die Vertreibung aus dem Paradies, den Simson mit dem Löwen und die „Pieta" von Franz Stuck vertreten. Gg. Hager beschreibt die romanische Baukunst des Mittelalters im Kloster Fulda. Zwei Bilder geben eine Anschauung des alten Sakramentshäuschens, das die Zisterzienserabtei Salem noch als Andenken an den frühern Kunstinhalt ihres Münsters hat. Die Hefte 17 bis 19 sind Wagner-Festnummern und bringen Nachbildungen der Gemälde zu Wagners Opern, welche M. Echter in der Residenz zu München, sowie von Wandgemälden, welche die Maler Aug. Mies und Spieß in Neuschwanstein im Auftrag des unglücklichen Königs Ludwig II ausgeführt haben, dessen bezaubernd schönes Bildnis aus der Zeit seiner Thronbesteigung 1864 ein prächtiger Lichtdruck wiedergiebt. Ihm schließt sich im neuesten Hefte auch ein sehr schönes Bildnis des Prinzregenten Luitpold von Bayern an. Die Hefte enthalten die mannigfaltigsten neuesten Nachrichten aus dem Gebiete der bildenden, der Ton- und Theaterkunst und des Kunstmarkts. Den Kunstausstellungsberichten vermögen wir nicht allweg zu folgen, aber wir unterschreiben den Schlußsatz der vierten Besprechung der Ersten internationalen Ausstellung der Sezession, worin gesagt ist: Die „Passionsbilder" Franz Stucks (und seiner Genossen) „können in der That nicht mehr zur religiösen Malerei gerechnet werden."

Verantwortliche Redaktion: Prälat Dr. v. Merz in Stuttgart.
Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

1. November 1893. Fünfunddreißigster Jahrgang. Nr. 11.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Heinrich Merz.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Martin Schongauer.*)

Martin Schongauer, kurz auch Martin Schön oder Hübsch Martin genannt, der berühmte Maler und Kupferstecher, den A. Dürer auf seiner Wanderschaft in Colmar aufsuchte und nicht mehr am Leben fand, stammte aus einer Augsburger Familie und erhielt seine erste künstlerische Ausbildung ohne Zweifel bei seinem Vater Kaspar, der 1465 das Bürgerrecht als Goldschmied in Colmar erwarb. Im Jahr 1491 starb Martin zu Breisach, nicht wie früher angenommen wurde schon 1488.

*) Diese Abhandlung war vor mehr als einem halben Jahr der Allgem. Zeitung dargeboten, welche den von ihr gewünschten Auszug daraus erst am 18. und 19. Oktober gebracht hat, nachdem der Herr Verfasser die Hoffnung auf den Abdruck aufgebend unter gleichzeitiger Benachrichtigung an die A. Z. die unverkürzte Urschrift dem Chr. Kunstblatt im August übergeben und dieses dieselbe im September dem Setzer geliefert hat. Nun mag diese Abhandlung den Lesern der A. Z. zur Ergänzung, den Lesern des Kunstblattes zur Belehrung über ein wichtiges Hauptstück der deutschen Kunstgeschichte dienen. H. M.

Über ihn und seine Werke ist noch immer nicht völlige Klarheit gewonnen. Die beiden Forscher, Wurzbach (Martin Schongauer. Wien 1880) und Burckhardt (Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein. Basel 1888) haben die schwebenden Fragen über die Lebensumstände des Meisters Schongauer und besonders über dessen Verhältnisse als Maler und Kupferstecher wieder in Fluß gebracht, ohne übrigens, gerade in den Hauptpunkten, zu sicheren Ergebnissen zu gelangen. Wurzbach hat das Verdienst, die Kupferstiche Schongauers in eine Zeitordnung gebracht zu haben; im übrigen verwirrt er aber den ganzen künstlerischen Entwicklungsgang des Meisters dadurch, daß er ihm Bilder eines Kölnischen unbekannten Meisters zuweist, die entfernt nicht mit ihm in Berührung zu bringen sind. Burckhardt setzt sich mehr zur Aufgabe, wie schon der Titel besagt, die Schule Martin Schongauers am Oberrhein nachzuweisen; ihm ist auch gelungen, den lang geführten Streit über den Todestag des Meisters endgültig zu entscheiden, nämlich auf den 2. Februar 1491. Weniger erquicklich sind die Ausführungen Burckhardts über die Gemälde Schongauers. Ohne die, wie er selbst sagt, urkundlich bis jetzt nicht beglaubigten Werke des Meisters in Colmar auf ihre Echtheit zu prüfen, erkennt er sie vollständig für Werke Schongauers an und weist ihm noch überdies eine Reihe von nahezu zwanzig Gemälden in Colmar und Umgebung zu, die übrigens merkwürdigerweise alle seiner Jugendzeit angehören sollen, während doch am andern Ort gesagt wird, Schongauer müsse die ganze mittlere Zeit seines Lebens hindurch vorzugsweise als Stecher thätig gewesen sein. Was ist aber unter der mittleren Lebenszeit eines Mannes zu verstehen, der höchstens ein Alter von vierzig Jahren erreicht hat, ein Alter, in welchem, nach den gewöhnlichen Anschauungen, erst eine gewisse Reife in der Kunst erreicht werden kann? Es ist deshalb sehr gewagt, bei einem so kurzen Leben verschiedene Entwicklungsphasen und Stilrichtungen wahrnehmen zu wollen. Eine Lehrzeit in Colmar in der Werkstätte seines Vaters Kaspar, dann bei Isenmann als Malerlehrling, eine Wanderzeit in Brügge und Köln, eine Weiterbildung als Kupferstecher unter dem Einfluß des Meisters E. S. und schließlich eine ausschließliche Thätigkeit als Maler in Breisach — das soll sich alles in einem Zeitraum von fünfundzwanzig Jahren in dem Leben des Künstlers ereignet haben.

Überblicken wir die ganze bisherige Forschung, so sieht man deutlich, wie Hypothesen auf Hypothesen sich häufen; es fehlt nicht allein eine vollständige diplomatisch genaue und kritisch gesichtete Veröffentlichung der urkundlichen Quellen, wozu ich auch die litterarischen Zeugnisse des sechzehnten Jahrhunderts rechne, welche über den Meister und seine Familie zur Verfügung stehen, sondern auch eine vorurteilsfreie Sichtung und Vergleichung der vorhandenen Werke des Meisters unter sich und mit andern ähnlichen Bildern, durch ein künstlerisch und nicht bloß einseitig ästhetisch gebildetes Auge. Freilich hatte die frühere Forschung insofern mit Schwierigkeiten zu kämpfen, weil von den angeblichen Bildern Schongauers keine auch nur einigermaßen zuverlässige Nachbildungen zu haben waren. Viele Jahre hindurch mußte man sich mit dem schlechten Konturstich der Maria im Rosenhag in Försters Denkmälern behelfen, von welchem Kopien noch in Dohmes Kunst und Künstler und in Woltmanns Geschichte der deutschen Kunst im Elsaß

übergegangen sind. Erst auf der schwäbischen Kunst- und Industrieausstellung zu Augsburg von 1886 konnten die wichtigsten Bilder des Meisters mit Muße betrachtet und verglichen werden; kurz darauf brachte auch die Zeitschrift des Münchener Altertumsvereins und die Zeitschrift für bildende Kunst eine vortreffliche Heliogravure von der Maria im Rosenhag, welche die ältere Braunsche Photographie wesentlich übertrifft.

Zunächst sei gestattet, über das mutmaßliche Geburtsjahr Schongauers einige kritische Bemerkungen zu machen. Zur annähernden Bestimmung dieser Zeit hat man folgende Anhaltspunkte: 1) das Bildnis des Künstlers in der Pinakothek zu München; 2) eine Bemerkung Alb. Dürers auf einer Handzeichnung Schongauers, die jetzt verschollen, aber ehedem im Besitz von Heinecken war; 3) die Aufnahme des Vaters von Schongauer im Jahr 1445 in das Bürgerrecht zu Colmar.

Nun wird allgemein das Alter, des von Burkmair im Jahr 1483 gemalten Bildnisses in München, auf etwa dreißig Jahre bestimmt und darnach ausgerechnet, der Meister müsse etwa 1450 geboren sein. Eine eingehende Besichtigung dieses Bildes läßt aber eine Altersgrenze bis auf achtzehn Jahre zurück leicht zu. Schon Füßli im dritten Bande seines Künstlerlexikons sagt: das Bild stelle einen zwanzigjährigen Jüngling dar und damit hat er meines Erachtens ganz recht. Das Bild kann unmöglich einen Mann von dreiunddreißig Jahren vorstellen, man muß also, wenn man das Bild für echt gelten lassen will, was wir nicht bezweifeln wollen, den Geburtstag des Künstlers zehn Jahre später ansetzen und damit hätten wir für die dargestellte Persönlichkeit ein Alter von dreiundzwanzig Jahren erreicht.

Zum Beweis meiner Annahme bitte ich nur die verschiedenen Jugendbilder Dürers zu betrachten; als zweiundzwanzig-, sechsundzwanzig- und dreiunddreißigjährig. Alle sehen offenbar älter aus als das Burkmair'sche. Schon der zweiundzwanzigjährige Dürer hat ein viel ausgeprägteres Gesicht, als der nach meiner Annahme dreiundzwanzigjährige Schongauer; aber beim Anblick des bekannten schönen Kopfes der Münchener Pinakothek mit den langen Locken und schönem Vollbart, welches nach Thausing zwischen 1503 und 1508 gemalt sein muß, also den Meister im Alter von zweiunddreißig bis sechsunddreißig Jahren darstellt, müssen alle Zweifel schwinden. Es ist geradezu unmöglich, diese beiden Bildnisse in Parallele zu ziehen, der Altersunterschied ist ein so gewaltiger und sofort in die Augen springender, daß darüber kein weiteres Wort zu verlieren ist. Aber wie kommt es nun, daß die bisherige Forschung so zäh an dem frühen Geburtsdatum festhält? Einfach deshalb, weil die frühere Annahme, welche bekanntlich auf die Jahre 1420—1430 festgesetzt war, noch immer nicht überwunden ist und man unbegreiflicherweise nicht nach dem Originalgemälde in München, sondern nach den schlechten Stichen bei Bartsch und Petrack seine Anschauungen gebildet hatte. Diese Stiche haben aus dem jugendlichen Bildnis einen Mann von vierzig bis fünfzig Jahren gemacht, und wenn man nun gar noch den Kupferstich bei Sandrat betrachtet, welcher einen förmlichen Greis als das Bild des Meisters seinen Lesern vorführt, so darf es nicht wundernehmen, wenn man bis heute eine ganz unklare Vorstellung von dem großen Meister hat.

Wie ist aber meine Annahme mit den andern Zeugnissen unter Nummer zwei

und drei vereinbar? Die Handzeichnung Heineckens, auf welche Dürer geschrieben haben soll: „Dieß hat der Hübsch Martin gerissen im 1470 Jahr, da er ein junger Gesell war," ist heute verschollen und die auf verschiedenen und angeblichen Handzeichnungen Schongauers vorkommende Jahreszahl 1469 wird als Fälschung erklärt. Doch ist immerhin anzunehmen, daß Schongauer diese Zeichnungen in früher Jugendzeit, etwa in seinem vierzehnten Lebensjahre gefertigt haben könnte. Dann müssen wir aber das Geburtsjahr des Meisters um etwa 1456 annehmen. Auf jeden Fall ist die Dürersche Aufschrift so zu verstehen, daß man im Jahre 1470 ein noch sehr jugendliches Alter dem Meister zugestehen darf. Man hat damals sehr frühe, oft schon mit zehn Jahren, die Jungen zum Handwerk geführt, ja selbst eine Gelehrtenlaufbahn begann weit früher, als es in der Jetztzeit üblich ist. Noch bemerken wir bezüglich der angeführten Zeichnung, daß wir darunter offenbar den Entwurf zu einer Monstranz uns vorzustellen haben, was die Annahme bekräftigt, daß Schongauer ursprünglich als Goldschmied gelernt hat. Allerdings starb Kaspar, der Vater, schon im Jahr 1468, das hindert aber nicht, den jungen Schongauer in der Werkstätte seiner Brüder Kaspar, Paul und Georg, welche sämtlich Goldschmiede waren, arbeiten zu lassen.

Um schließlich noch auf den viel umstrittenen Zettel auf der Rückseite des Münchener Bildnisses zu kommen, so ist mir nicht recht einleuchtend, warum jetzt statt: „von Herrn geporen ꝛc." heißt: von Herrn Kasparn ꝛc. Das ist eine sehr gesuchte Deutung des Worts und liegt gewiß nicht im Sprachgebrauch der Zeit. Burckmair wollte offenbar damit sagen, daß Schongauer von adeliger Geburt war und hat deshalb auch sein Wappen, einen Halbmond, auf dessen Bildnis angebracht. Die von Kraus mitgeteilte Photographie des Zettels läßt keinen Zweifel darüber übrig, daß nur „geporn" und nicht anders gelesen werden kann. Bezüglich der angeblich erst später angeschriebenen Zahl 1499 ist zu erinnern, daß diese Zahl nicht wie andere annehmen wollen, früher am Anfang der folgenden Zeile gestanden haben kann, da die darunter stehende Zeile sonst weit vorspringen würde und die am Anfang der letzten Zeile stehenden Schriftreste eine Ergänzung zu einer Jahrzahl nicht zulassen. Auch die neue Lesart „jungen" anstatt „Jünger" möchte ich nicht annehmen.

Gehen wir nun zu einer kritischen Betrachtung der dem Meister mit mehr oder weniger Sicherheit zugeschriebenen Gemälde in Colmar über und legen zunächst das in allen kunstgeschichtlichen Handbüchern als unanfechtbar aufgeführte Hauptwerk Schongauers, die Maria im Rosenhag, auf den Seziertisch.

Es ist notwendig, hier die ganze litterarische Entwicklung, den ganzen Gang der Aussprüche und Ansichten über das Bild des näheren zu untersuchen. Die Litteratur des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts kennt das Bild nicht, erst Heinecken im ersten Bande seiner „Neuen Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen 1786" erwähnt es. Diese höchst wichtige Stelle wird von keinem neueren Kunstschriftsteller angeführt, obgleich darauf die ganze spätere Forschung fußt. Dieselbe heißt: „Ich muß gestehen, daß aus den Gemälden, die man von seiner Hand noch in Colmar sieht, deutlich erhellet, daß Schongauer in eben der Manier wie Pietro Perugino gemalt habe. Sonderlich ist von ihm im Münster

oder zu St. Martin in einer Seitenkapelle eine Kreuzigung nebst den Schächern vollkommen in dieser Manier gemalt. Es ist auch daselbst ein Altarblatt mit einer Madonna, welche das Christkind trägt und von zwei Engeln in der Luft gekrönt wird. Dieses Bild ist aber von den vielen Lichtern, die auf dem Altare brennen, so verdorben, daß man die Manier kaum erkennen kann. Hingegen sind in der Sakristei der Dreifaltigkeitskirche ein paar gute Gemälde auf Holz von Martin Schön." Aus dieser Stelle geht deutlich hervor, daß die Maria im Rosenhag damals noch nicht als gesichertes Werk Schongauers galt, sondern eine Kreuzigung im Münster und ein paar Bilder in der Dreifaltigkeits- oder Hospitalkirche. Huber-Rost (Handbuch für Kunstliebhaber I) schreibt 1796: In der Spitalkirche zu Colmar seien zwei Gemälde; die Verkündigung und die Geburt, welche die Originale zu den beiden bekannten Kupferstichen des Meisters seien. (Bartsch Nr. 3 und 6.) Von einer Maria im Rosenhag ist nicht die Rede. Was aber die Kreuzigung anbelangt, so ist das ohne Zweifel dasselbe Bild, welches sich jetzt im Colmarer Museum befindet (Nr. 105) und früher der Kölnischen Schule zugeschrieben wurde.

Wie merken nun auch, warum Heinecken dasselbe als in Perugino's Manier gemalt ansieht. Die altertümliche Manier des Bildes, welche der Colmarer Katalog besonders hervorhebt, hat wohl dazu Veranlassung gegeben. Burckhardt zerbricht sich den Kopf darüber, was denn das für eine Kreuzigung sei und führt die Stelle von Fiorillo (Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland) an, welche in der Folgezeit einen ganzen Rattenkönig von Verwirrungen angerichtet hat. Fiorillo, welcher nicht selbst in Colmar war, hat die angezogene Stelle bei Heinecken gründlich mißverstanden, indem er die Martinskirche zu Colmar, welche Heinecken als „Münster" bezeichnet, mit der Abtei Münster verwechselt. Unbegreiflicherweise hat dann Gessert (Kunstblatt 1841. S. 45) diese Märe wieder aufgewärmt. Was nun die beiden andern von Huber und Heinecken erwähnten Gemälde in der Colmarer Spitalkirche betrifft, so giebt auch darüber der Colmarer Katalog Auskunft (Nr. 97 und 98). Kraus äußert sich darüber: „Diese zwei Doppelbilder sind offenbar später gefertigte Nachbildungen von Schongauerschen Stichen, hart und geistlos.

Das ist alles, was die Litteratur des achtzehnten Jahrhunderts über Schongauersche Gemälde zu erzählen weiß. Nun haben wir noch ein anderes, von Kraus mitgeteiltes Zeugnis, welches in einem Bericht besteht, welches der ehemalige Bibliothekar Lerse unterm 30. Oktober 1792 an die „Citoyens administrateurs composant la direction du district de Colmar" richtete. Dort heißt es: In der Kathedrale, der Dominikanerkirche und in derjenigen des Hospitals befinden sich mehrere Gemälde von Schongauer und seinen Schülern. Eines dieser Gemälde und zwar als das hervorragendste von Martin Schongauer, in der Kunstgeschichte bekannt, findet sich „sous un autel, derrière le choeur de la Cathédrale. Mgr. l'Evêque ayant jugé à propos de faire ôter l'Autel, le tableau ne sert plus à l'ornement de son église etc." Welches Bild nun Lerse damit gemeint hat, ist uns freilich nicht klar, doch glauben wir annehmen zu müssen, daß damit die Kreuzigung und nicht die Maria gemeint ist, die ja Heinecken erst in zweiter Linie nennt. Aus den gleichfalls von

Kraus mitgeteilten Regesten zur Geschichte der Martinskirche ist weiter bekannt, daß im Jahre 1792 das Münster aller seiner Altäre und Kunstschätze beraubt wurde, wovon das Beste, nach einem noch heute erhaltenen Protokoll vom vierundzwanzigsten Vendémiaire des Jahres III der Republik, an die Stadtbibliothek abgegeben wurde. In dieser waren die Sachen bis zum Jahre 1849 aufbewahrt, dann wurden sie in das neu gegründete Museum zu Unterlinden übergeführt. Die Maria im Rosenhag scheint im Münster geblieben zu sein, wo sie alle späteren Schriftsteller „in dem Gange hinter dem Hochaltare" gesehen und beschrieben haben.*)

Der schon oben genannte Bibliothekar, spätere Hofrat Lerse ist offenbar derselbe, den schon Hirsching (Nachrichten von sehenswerten Gemälden und Kupferstichsammlungen 1789. Bd. 4. S. 288.), Huber-Rost und Bartsch erwähnt. Er ist der Gewährsmann für alle reisenden Kunstfreunde am Ende des vorigen Jahrhunderts. Huber nennt ihn einen wahren Kenner der Kunst, er habe ihm versichert, daß er während seines Aufenthalts in Colmar Gelegenheit hatte, Manuskripte über Martin Schön und seine Familie durchzusehen, nach welchen Martin länger gelebt haben solle, als man bisher geglaubt hat. Ferner teilt Hirsching die nicht uninteressante Notiz mit, man habe bis dahin in Colmar selbst kein einziges Stück von den Kupferstichen des Meisters besessen, bis sich der Pfarrer Steiner in Augsburg des erbarmte und Lersé ein Blatt „zur Abhilfe dieser Unziemlichkeit" übersandte. Aus all dem geht zur Genüge hervor, daß man am Ende des vorigen Jahrhunderts ganz unklare Vorstellungen von Martins Kunst hatte, alle Deutungen und Zuschreibungen von Gemälden auf seinen Namen rein willkürlich waren und man in Colmar selbst nicht einmal Kupferstiche des Meisters besaß, die zur Vergleichung seiner Kunstweise dienen konnten. Bartsch und Füßli im Künstlerlexikon III. kennen die Maria im Rosenhag überhaupt nicht, und Fiorillo sucht das Bild, wie schon erwähnt, in dem Kloster Münster, rückwärts von Colmar in den Vogesen. Ebensowenig scheint Engelhardt, welcher (Cotta'sches Kunstblatt 1820. Nr. 104) die Bilderreihe zur Leidensgeschichte aus dem Dominikanerkloster beschreibt, die Maria gekannt zu haben. Erst Quandt beschreibt das Bild im Kunstblatt 1840 also: „Außer diesem Bilde (nämlich die Pieta im Colmarer Museum Nr. 161) besitzt Colmar noch ein unbezweifelt echtes Gemälde von Martin ..... Ohne Zweifel ist dies eins von den Gemälden, welche Wimpfeling mit so großem Lobe erwähnt. Dieses Bild wurde größtenteils von einer sehr ungeschickten Hand (nachweislich von Stadler in München 1830) übermalt, was sich dadurch verrät, daß die neue Farbe matt und eingeschlagen ist. Das Gewand der Maria war wahrscheinlich blau und rot, und ist jetzt mit einer fahlen roten Farbe überstrichen. Augen und Mund sind in den Köpfen der beiden Hauptfiguren ganz verunstaltet. Dagegen verbürgt alles, was der Restaurator verschonte, das Rosengehege, die im Laube spielenden kleinen Vögel und die Engel, die ursprüngliche Schönheit des Bildes, in allen seinen Teilen." Auf die Autorität Quandts hin haben alle späteren Forscher das Bild als ein unbezweifeltes echtes Werk des Meisters an-

*) Neueren Nachrichten zufolge befindet sich jetzt das Gemälde im Museum zu Colmar.

gesehen; doch findet schon Grüneisen (Nic. Manuel 1837. S. 63): den Kopf der Madonna weniger schön und anmutig, als die der Engel und anderer Madonnen, die sich auf weiteren Bildern des Meisters vorfinden, die Zeichnung vollkommener in den Köpfen, als in den Gliedmaßen, welche noch mager und steif erscheinen, die Farben licht und heiter, auch die Schatten hell und die Farben so ineinander vertrieben, daß kein Pinselstrich erkennbar sei, am allerwenigsten jene scharfe Einfassung der Figuren durch einen dunkleren Umriß, welche der Nürnberger Schule noch in ihren größten Meistern eigentümlich bleibt.

Diese ältesten fachmännischen Urteile über das Bild sind wichtig und zeugen von unbefangenen, an Ort und Stelle niedergeschriebenen Bemerkungen.

Nachdem wir die Geschichte des Schrifttums über unsere Madonna bis in die vierziger Jahre hinein verfolgt haben, ist es notwendig, daß wir auf das Bild selbst zurückkommen und die bisherigen Anschauungen über die kunstgeschichtliche Stellung desselben einer Kritik unterziehen. Zunächst sei aber noch die bekannte Stelle in Wimpfeling Epitome rerum germanicarum Cap. 67. „De pictura et plastice" besprochen, welche über Schongauer einige kurze Bemerkungen bringt. Da ist auch gesagt, daß sich zu Colmar in der Kirche des heiligen Martin und in der des heiligen Franziskus (nach der Reformation Hospitalkirche zur heiligen Dreifaltigkeit) Bilder von Schongauers Hand befinden, die von den Malern von überallher kopiert werden. Diese berühmte Stelle ist der Ausgangspunkt für alle diejenigen, welche dem Meister eine Menge Bilder in und um Colmar zuschreiben wollen, nachdem doch bekannt war, daß im Jahr 1792 fast alle Kunstwerke aus den Colmarer Kirchen und im ganzen Elsaß vernichtet worden sind. Aber abgesehen davon, muß doch eine nähere Betrachtung der Wimphelingschen Bemerkung zur Ueberzeugung bringen, daß derselbe über Künstler und Kunstsachen ganz wenig unterrichtet war. Das geht aus allen einschlägigen Stellen hervor. Zu den Plastikern rechnet er die Töpfer „figulina arte, quae ex terra similitudines nitide fingit". Auch konnte er in dem Kapitel, welches über die Buchdruckerkunst handelt, und wobei er auch von der Kupferstecherkunst spricht, keinen einzigen Namen nennen. Zu den Malern rechnet er, außer Schongauer und Dürer, noch Israel von Mekenen, der bekanntlich fast ausschließlich Kupferstecher war, und von den imagines Dürers bezeugt er dieselbe Verbreitung ins Ausland wie von den „depictae tabulae" Schongauers. Wir sehen also, Wimpheling wirft Gemälde und Kupferstiche alles in einen Topf und hat von der deutschen Malerei und Kupferstecherkunst überhaupt gar keinen Begriff. Der gelehrte Humanist hat sich offenbar darum gar nicht bekümmert und wollte nur den Ruhm der Deutschen auf allen Gebieten herausstreichen. Ich möchte deshalb dieser so wenig als den andern so oft angezogenen Stellen in einem Brief Lambert Lombards an Vasari und in der Vorrede des Werkes „Accuratae effigies pontificum maximorum" zu viel Glauben beimessen.

Wir fahren jedenfalls besser, wenn wir uns auf augenscheinliche Thatsachen stützen und diese Thatsachen bestehen in einer vorurteilslosen Untersuchung der stilistischen Eigentümlichkeiten und sonstigen Merkmale der bis jetzt unserem Künstler mit allseitiger Anerkennung zugeschriebenen Gemälde in Colmar.

Sämtliche Schriftsteller stimmen darin überein, daß die Maria im Rosenhag im Jahr 1473 von dem noch sehr jugendlichen Schongauer gemalt worden sei und zwar in einer Manier, welche die lebhafteste Einwirkung flandrischer Vorbilder, in der Formauffassung und Gewandung, wie in der malerischen Behandlung zeige, namentlich sei auch eine Übereinstimmung des Marienkopfes mit dem Typus Rogers v. d. Weyden unverkennbar. Weiter wird ein Vergleich mit dem Kupferstich „Maria auf der Mondsichel" (Bartsch Nr. 31) als Beweis der Einerleiheit beider Werke angeführt. Ich muß gestehen, alle diese Redensarten konnten mich, so oft und so lange ich auch Photographien flandrischer Gemälde und den angeführten Kupferstich mit der Maria im Rosenhag verglichen habe, nicht überzeugen. Der Marientypus Rogers tritt am reinsten hervor auf dem Bilde der Anbetung der Könige in der Pinakothek in München. Welch ein Gegensatz! Betrachte man noch die Maria mit dem Kinde von Memling im Johanneshospital zu Brügge, wie edel und fein ist dieser Kopf gegenüber der Schongauerschen Maria! Der Maler dieser Maria ist offenbar beeinflußt von der Holzbildhauerei seiner Zeit, die Formen sind ungemein hart und hölzern, besonders die lang hinausgezogenen Mundwinkel wirken sehr unangenehm. Ganz verschieden ist dagegen die Schongauersche Maria auf der Mondsichel. Das Köpfchen ist von ungemeinem Reiz, währenddem die Gliedmaßen des Kindes hölzern und ungelenk gegenüber dem Kinde bei der Maria im Rosenhag erscheinen, andererseits ist das Köpfchen des Christkindes auf dem Kupferstich wieder weit besser und kindlicher als das gemalte. Auffallenderweise ist die Zeichnung der linken Hand auf beiden Darstellungen ein und dieselbe. Wir werden demnach annehmen müssen, daß der eine von dem andern Künstler abgeschrieben hat. Vergleichen wir aber noch andere Schongauersche Kupferstiche mit der Maria im Rosenhag, z. B. die Maria im Hofe, die Maria bei der Verkündigung u. s. w., so ist lediglich kein Zusammenhang mit der gemalten Maria zu entdecken. Damit stimmt auch ein Urteil Lübkes überein, welches er in der Augsburger Allgemeinen Zeitung 1875, Nr. 336 ausspricht. Was aber noch ganz besonders erschwerend gegen die Vereinerleiung des Malers und Kupferstechers ist, das ist die Art und Weise der Gewandung, die besonders bei den, die Krone haltenden Engeln sehr bezeichnend ist. Diese Engel haben auf dem Kupferstich noch ganz die hergebrachten eckigen und knitterigen Falten, während die gemalten Engel eine ganz andere Behandlung zeigen, die offenbar an italienische Vorbilder erinnert; selbst die Köpfe der Engel haben einen unverkennbar italienischen Zug an sich. Noch mehr muß aber auffallen, die in der damaligen Zeit ganz unerhörte naturgetreue Darstellung des Rosengeheges mit den sitzenden Vögeln. So etwas zu malen war damals einem nordischen Künstler unmöglich, wenn er nicht in Italien studiert hatte. Oder sind diese fein gemalten Blätter und Blumen auf die burgundische Miniatorenschule zurückzuführen? Jedenfalls war der Maler dieser Maria ein ausgereifter Feinmaler, kein Kupferstecher von dreiundzwanzig Jahren. Man beachte auch noch die Krone und die Schrift um den Heiligenschein. Wer sollte dabei nicht an Renaissancemotive denken? Solche Formen waren im Jahre 1473 weder in den Niederlanden noch in Deutschland schon eingeführt;

sie mußten und konnten damals nur geradewegs aus Italien kommen. Alle deutschen und niederländischen Gemälde dieser Zeit halten noch fest an der alten gotischen Minuskelschrift, während diese Schriftformen in Deutschland erst etwa elf Jahre später auftreten und gegen Ende des Jahrhunderts die herrschenden waren.

Nun aber kommt noch ein wesentlicher Faktor in Betracht, nämlich die Farbe, und darüber sind die Kunstgelehrten ja so ziemlich einig. Dieselbe stimmt in keiner Weise mit flandrischer Technik überein, ist leicht und heiter, nicht so dunkel in den Schatten und nähert sich deshalb mehr der Kölnischen Schule. In Anbetracht der, nur einem einzigen Meister dieser Zeit eigentümlichen, lichten, harmonischen und sanft abgetönten Farbe, sagt Wurzbach, kann es nicht dem geringsten Zweifel unterliegen, daß wir in dieser Maria ein Werk jenes unbenannten kölnischen Meisters vor uns haben, den die Kunstgeschichte unter dem Namen: der Meister des Boisseréeschen Bartholomäus kennt. Wenn auch dieses so kühn hingeschriebene Wort mit Entschiedenheit zurückzuweisen ist, so bleibt doch das eine richtig, was auch schon Graf Clement de Ris (Annales archaeologiques 1862 S. 325) bemerkt: „Beim ersten Anblick ist man geneigt, diese schöne Figur für ein flämisches Werk der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts anzusehen, aber bei genauerer Prüfung wird man durch gewisse Rauheiten des Tones, durch eine weniger strenge Reinheit in der Zeichnung „à des lignes exubérantes, à des contours moins(?) simples“ an die Schule von Köln erinnert. Diese Mischung, dieses Schwanken zwischen zwei streng abgegrenzten Manieren könnte an das Triptychon zu Madrid (Nr. 427 von Joh. Massys) erinnern, welches man Schongauer zuschreiben könnte.

Hier müssen wir auch noch kurz auf das Urteil hinweisen, welches Burckhardt am Schlusse seiner Charakteristik über die Schongauer'sche Färbung ganz richtig sagt: „die eigentliche flandrische Technik hat sich Schongauer aber durchaus nicht anzueignen gewußt, er hat Rogers Werke nur rein äußerlich studiert, in einer flandrischen Werkstatt kann er niemals gearbeitet haben.“

Und nun fragen wir, warum hält denn die bisherige Forschung so zäh an der Meinung fest, Schongauer müsse unzweifelhaft in den Niederlanden studiert haben? Wofür doch, wie wir gesehen haben, gar keine Anhaltspunkte vorhanden sind. Lediglich nur auf die unglaubwürdigen Aussagen des obscuren Lambert Lombart und die landläufigen Annahmen, sämtliche süddeutschen Maler aus der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts müssen unbedingt ihre Studienzeit in Flandern zugebracht haben! Könnte denn nicht der eine oder andere auch einmal in Italien gewesen sein? Also sprechen wir das große Wort gelassen aus: die Maria im Rosenhag ist von einem deutschen hervorragenden Meister, der in Italien Eindrücke empfangen hat, gemalt, jedoch nicht von dem jungen Kupferstecher Schongauer, dessen Kupferstiche schon seine Zeitgenossen mit Bewunderung erfüllt haben, dessen Thätigkeit als Maler aber erst in den letzten Jahren seines Lebens wahrscheinlich, jedoch keineswegs urkundlich nachzuweisen ist.

Noch ist aber eine Frage zu berühren, nämlich die Zeit der Anfertigung der Maria im Rosenhag. Rettberg will bekanntlich im Jahr 1854 auf der Rück-

seite des Gemäldes die Zahl 1473 entdeckt haben, und auch Kraus bestätigt das in seiner beschreibenden Statistik S. 258, obgleich ihm auch die moderne Form der 4 auffällt. Die von beiden Herren mitgeteilten Facsimile sind jedoch ganz verschieden; nicht allein die Zahl vier, sondern auch die drei ist in einer Form gegeben, die einer Hand des fünfzehnten Jahrhunderts gar nicht zuzumuten ist. Es muß also hier irgend eine Fälschung vorliegen, zumal auch der Stil des Bildes kaum auf eine so frühe Zeit weist.

Das zweite Werk, das mit Schongauer in Verbindung gebracht und besonders von seiten der französischen Forscher als „de plus authentique et de plus accentué“ angeführt wird, sind die Flügel des Isenheimer Altars. Das Werk ist gegenwärtig im Museum Unterlinden aufgestellt; es wurde aus den Stürmen der Revolution in die Stadtbibliothek nach Colmar geflüchtet und wird gleichfalls in einem Verzeichnis genannt, welches am 4. Februar 1793 durch die Kommissäre der Republik im Antoniterkloster zu Isenheim aufgenommen wurde. Schon früher hatte übrigens der Colmarer Stadtbibliothekar Marquaire im Auftrage der Regierung eine „Anzeigung der Gemälde und Statuen in der Antoniterkirche zu Isenheim“ angefertigt, worin es heißt: „In der Kirche sind verschiedene Gemälde Martin Schöns, die mir, als ich sie zum erstenmal sah, um soviel merkwürdiger waren, da ich, ohne mich nach dem Chor umzusehen, die Gemälde Albrecht Dürers (er meint damit den Grünewald-Altar), von denen ich schon so viel gehört hatte, unter ihnen suchte. So schön aber einige derselben sind und so vortrefflich und bewunderungswürdig mir besonders für die damaligen Zeiten Zeichnung und Färbung an einem Christuskind erschienen, so konnte ich doch in der Folge, da das Thor geöffnet wurde und ich den Hochaltar einmal gesehen hatte, diesen Bildern nur noch flüchtige Blicke schenken.“

Wir hören dann lange Zeit nichts mehr von den Bildern, und erst Quandt (Kunstblatt 1840 S. 322) beschreibt dieselben mit folgenden Worten: „Eine Verkündigung auf den Flügelthüren eines Altars, . . . erinnert entfernt an M. Schön. Auf der Rückseite des einen Flügels ist Maria vor ihrem Kinde knieend, und oben aus dem Goldgrunde des Bildes Gottvater auf diese Gruppe herabschauend dargestellt. Auf dem andern Flügel erblickt man den h. Antonius und das Bild des Donators. Die Figuren sind fast in Lebensgröße, der Farbenauftrag ist pastos, das Kolorit des Fleisches licht und einfach. In geistiger Hinsicht stehen diese Gemälde weit unter Martins künstlerischer Bildungsstufe.“ Dieses harte Urteil Quandts wird übrigens schon durch Grüneisen wesentlich entkräftet, welcher schon einige Jahre früher in seinem Niklaus Manuel S. 63 diese Gemälde ebenfalls kurz erwähnt, jedoch die Priorität der Madonnentypen vor der Maria im Rosenhag besonders hervorhebt. Auch Waagen (Kunstwerke und Künstler in Deutschland II, 308) findet in dem Charakter und Ausdruck der Köpfe ganz das Edle Idealische eines dem Perugino verwandten tiefen Sehnens wieder, welches in den Kupferstichen Schongauers so sehr anspricht. Ebenso äußert sich Woltmann, indem er noch besonders hervorhebt, daß man hier den sichersten Eindruck von Schongauers Qualität als Maler bekomme. Wenn dagegen Wurzbach die Außenflügel rohe Handwerksarbeiten nennt, so vergißt er, daß diese Bilder offenbar

einer nicht glücklichen Restauration unterworfen wurden. Man sieht das namentlich auch an dem Brokat-Hintergrund und einzelnen nachgemalten Stellen. Diese Außenflügel einer anderen Hand überweisen zu wollen, als derjenigen, welche auch die Innenseite gemalt hat, wie Burkhardt annimmt, ist nicht thunlich. Was nun die Zeitfolge dieser Tafeln anbelangt, so hat man trotzdem, daß dieselben mit den Wappen der Stifter bezeichnet sind, alle möglichen Combinationen gemacht, ganz nach dem jeweiligen Standpunkt des Autors.

Auf der Tafel mit dem h. Antonius findet sich unten das Wappen des Antoniter Präzeptors Johann Orliac aus Savoyen (ein aufgerichteter schwarzer Bär in Gold, rechts oben ein schwarzes Antoniterkreuz). Außerdem ist noch daneben die Figur dieses Klosterpräzeptors in betender Stellung angebracht. Auf dem linken Flügel, welcher die vor dem Kinde knieende Maria darstellt, ist in entsprechender Stellung gleichfalls ein Wappen angebracht, welches auf blauem (?) Felde ein rotes mit fünf weißen Pilgermuscheln belegtes Andreaskreuz zeigt. Dieses Wappen gehört dem Nachfolger Orliacs an, nämlich dem Präzeptor Guido Guersi, einem Italiener; es ist derselbe, von welchem die Dominikanerchronik von Gebweiler sagt: „1516 am Dienstag vor Sanct Mathiastag (19. Februar) starb der ehrwürdige Herr Präzeptor zu Sanct Theingen in Isenheimb; er war ein frommer Mann; er ließe den Glockenturm, den hohen Gibell und die Gewölb in der Kirchen bauwen; die Taffeln, so überaus künstlich gearbeitet von dem weltberimmpten Khünstler Albrecht Dürer, Maler und Bildhauer zugleich, ließ er auch machen auff den Fronaltar und anders mehr." Und ferner heißt es auf einem von Gouzwiller (Musée de Colmar pag. 19) veröffentlichten Blatt im Archiv zu Colmar: „Guido Guersi ecclesiam domum mirifice illustravit 1493 edificiis, ornamentis, auctor est Iconis ad altare majus (Grünewald-Altar), sedilium in choro, sacristiae, omnium fere vestium sacerdotalium. Ecclesiam ampliavit navi et collateralibus in choatis et fere perfectis, ut et ex ejus insignibus undique micantibus patet. Jacet in Isenheim mortuus 1516 19. Februar."

Aus dieser Stelle wollte man den Schluß ziehen, unser Altar sei im Jahr 1493 gestiftet worden, während es doch nur heißt: Guersi habe die Kirche im Jahr 1493 in wundervoller Weise ausgeschmückt und er sei der Schöpfer des Bildes am großen Altar, der Chorstühle u. s. w. Daß unter dem großen Altar nur der früher dem Albrecht Dürer zugeschriebene Grünewald-Altar gemeint sein kann, geht schon aus dem Eintrag in der Gebweiler Chronik hervor. Allerdings ist zuzugeben, daß der Schongauer Altar erst unter der Regierungszeit Guersis errichtet wurde, was also nicht vor 1490 geschehen konnte. Alle Anzeigen weisen darauf hin, daß der Altar eine Stiftung Orliacs ist, welcher aber nicht, wie allgemein angenommen wird, schon 1490 starb, sondern in diesem Jahre abdankte, wie es in der von Kraus mitgeteilten Bulle Papst Innocenz VIII. ausdrücklich heißt:*) „hodie dilecto filio G. Guersi Preceptori domus sancti Antonii de Ysenhen ord. sancti August. Basiliens. dioc. Preceptoriam

*) Die dort gegebene Datierung der Urkunde 1499 III Julii Pontificatus nostri Anno Sexto, scheint auf einem Druckfehler zu beruhen. Innocenz VIII. regierte 1484—92.

dicte domus tunc per liberam resignationem dilecti filii Johannis de Orliaco nuper ipsius domus Preceptoris etc."

Demnach haben wir einen ganz sicheren Anhaltspunkt dafür, daß der Altar nicht, wie Burckhardt annehmen will, schon um die Mitte der siebenziger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts errichtet, sondern erst 1490 aufgestellt wurde, vorausgesetzt, daß man das Werk noch von Schongauer selbst, welcher 1491 starb, ausgeführt sich denkt.

Diese sicheren urkundlichen Zeugnisse lassen keine anderen Deutungen und Annahmen zu. Die Frage ist nur noch, ob man wirklich Schongauer als den Meister anzusehen hat. Ich glaube diese Frage bejahen zu müssen in Anbetracht der stilistischen Eigentümlichkeiten der Bilder, die sowohl im Ausdruck der Köpfe als auch in der Gewandung den echten Schongauerstil verraten. Vergleicht man z. B. die Madonna der Verkündigung mit derjenigen auf dem Kupferstich Christus am Kreuz, so ist eine sichtliche Verwandschaft vorhanden, hauptsächlich wenn man sich das Kopftuch der letzt genannten Madonna hinwegdenkt. Wer eine gute Photographie dieser Altarflügel zur Hand hat, wird sich leicht davon überzeugen können. (Die auf Seite 173 eingefügten zwei Figuren sind einer Photographie von Braun in Dornach nachgebildet.) Ich unterlasse es daher, meine Ansicht, die ja fast von allen Kunstgelehrten geteilt wird, hier näher darzulegen. Der streitige Punkt lag bisher nur darin, daß man früher das als Todesjahr des Künstlers angenommene Jahr 1488 mit den urkundlichen Zeugnissen, die auf eine spätere Entstehung schließen lassen, nicht vereinigen konnte. Da nun diese Zweifel wegfallen, so besteht kein Hindernis mehr, die Tafeln dem Meister mit Sicherheit zuzuschreiben, jedenfalls mit mehr Sicherheit, als alle andern dem Schongauer bisher zugewiesenen Bilder.

Eine dritte Gruppe von Gemälden, welche Schongauer zugeschrieben werden, ist eine Reihenfolge von 16 bezw. 22 Gemälden aus dem ehemaligen Dominikaner-(Prediger-)Kloster zu Colmar. Diese Tafeln bildeten einst einen großen Flügelaltar, dessen Innenwand acht kleinere, nur auf einer Seite bemalte Tafeln, dessen Flügel die auf beiden Seiten bemalten Tafeln, je vier Stück vereinigt, gebildet haben dürften. Die inneren Bilder stellen Vorgänge aus dem Leben der Maria, diejenigen auf den Flügeln Darstellungen aus der Passion dar.

Schon im Jahrgang 1820 des „Kunstblatts" hat Engelhardt unter dem Titel „Altdeutsche Gemälde zu Colmar" diese Bilder beschrieben. Darin heißt es: Die Bilder zeichnen sich durch treffende Wahrheit und Vollendung der Köpfe aus; die Komposition ist einfach, sinnvoll und oft, wo es der Gegenstand zuläßt, launig u. s. w. Das Kolorit ist von einer Frische, von einer Reinheit, Glut und Erhaltung wie selten. (Das stimmt wenig mit den Angaben neuerer Forscher, welche eine Übermalung der Bilder annehmen.) Auffallend ist die starke Zeichnung der Umrisse. Weiter beschäftigt sich Quandt (Kunstblatt 1840 S. 322) mit diesen Bildern. Er findet dieselben den Kupferstichen des Meisters weit nachstehend, die Behandlung roh mit einer schwerfälligen, unsicheren Pinselführung. Geffert, in seiner Zusammenstellung Schongauer'scher Gemälde im Kunstblatt 1841 führt diese Tafeln gar nicht auf.

Waagen (Handbuch der deutschen und nierderl. Malerschulen I. S. 177) nennt sie flüchtige, aber dennoch geistreiche Arbeiten, welche von sehr handwerks-



Mariä Verkündigung.
Außenflügel des Isenheimer Altars.

mäßigen Gesellen ausgeführt worden seien; nur die Abnahme vom Kreuz und die Grablegung hält er für die Hand des Meisters würdig. Die neueren Kunstgelehrten Schnaase und Woltmann halten an dem Gepräge der Bilder als Werkstattbilder fest, ohne bestimmte Tafeln als des Meisters würdig bezeichnen zu können. Lübke (Zeitschrift f. bild. Kunst 1881) hält die Bilder für Werkstattarbeiten von durchweg eigenartiger Komposition. Die angeblichen Entlehnungen aus Stichen Schongauers und Gemälden anderer Meister seien nicht gerechtfertigt; es zeigen sich immer so starke Abweichungen, daß nie eine zwingende Veranlassung vorliegt, hier Zusammenhänge anzunehmen. Zur Vergleichung giebt Lübke eine Probe aus der Reihenfolge, und zwar das Bild der Grablegung Christi und denselben Gegenstand aus der Schongauer'schen Kupferstichpassion. Wer Augen hat, zu sehen, der wird hier den gewaltigen Unterschied wahrnehmen, der zwischen den beiden Kompositionen besteht. Auf dem Kupferstich ist alles mehr dramatisch, leidenschaftlich bewegt, abgesehen von der ganz anderen Anordnung der Figuren. Auch Kraus (Elsaß-Lothringen II. S. 372) ist der Meinung, Schongauer habe mit jener Folge von Passionsbildern ebensowenig zu schaffen, als die am Oberrhein öfter auftretenden Nachbildungen und Nachahmungen Albrecht Dürers etwas mit der Hand des großen Nürnbergers zu thun haben.

Unbegreiflicherweise hält Janitscheck wieder an der Urheberschaft Schongauers fest, ohne dagegen eine starke Einwirkung von Gesellenhänden bestreiten zu wollen. Ganz merkwürdig ist aber das Urteil Burckhardts, welcher diese Tafeln für eigenhändige Arbeiten Schongauers aus seiner frühesten Jugend hält, wo er noch über keine „Gesellenschar" zu verfügen hatte. Alle Zweifel müssen aber schwinden, nachdem Max Lehrs die Entdeckung gemacht hat (Repertorium für Kunstwissenschaft IX.), daß zu dieser Passion die Kupferstiche des Meisters A. G. als Vorlage gedient haben. Meister A. G. ist aber ein Nachfolger Schongauers und damit ist auch schon ausgedrückt, daß diese Gemälde weder von Schongauer selbst, noch aus seiner Schule hervorgegangen sein können. Trotz der eingehenden Untersuchungen Burckhardts über die Schule Schongauers in Colmar, ist es noch nicht erwiesen, ob nach Schongauers Tod seine Werkstatt daselbst von seinem Bruder Ludwig fortgeführt wurde. Derselbe ließ sich zwar 1493 ins Bürgerrecht zu Colmar aufnehmen, doch scheint er bald wieder nach Augsburg gezogen zu sein, wo er vor 1497 starb. Gemälde von demselben sind nicht nachzuweisen, nur einige Kupferstiche, welche mit dem Monogramm L. S. bezeichnet sind.

Nach all dem wird man die Überzeugung gewonnen haben, daß man von einer Thätigkeit Schongauers als Maler bis heute keine, auch nur einigermaßen beglaubigte Nachrichten hat. Alles beruht auf unklaren Zeugnissen von Schriftstellern des sechzehnten Jahrhunderts und bloßen Vermutungen und Kombinationen neuerer Forscher. Will man überhaupt von den, noch in Colmar vorhandenen und mit dem Namen des Meisters in Verbindung gebrachten Gemälden einige dem Meister zuschreiben, so kann sich's nur um die Isenheimer Flügel handeln, welche diejenigen Merkmale am meisten in sich vereinigen, welche man als Eigenschaften Schongauer'scher Kunst allgemein bezeichnet.

Stuttgart. Max Bach.

Die Architektur des klassischen Altertums und der Renaissance.

Unter diesem Titel ist das Werk von J. Bühlmann, Architekt und Professor an der Kgl. technischen Hochschule in München in zweiter vermehrter und verbesserter Auflage erschienen bei Ebner und Seubert (Paul Neff) in Stuttgart, 1893. Dieses bedeutende Werk besteht aus drei Abteilungen (in 21 Lieferungen zu 2 ℳ). Die erste handelt von den Säulenordnungen auf 27 großen Tafeln in Stahlstich und zwei in Photolithographie. Die erste Lieferung von 5 Blättern beginnt mit drei ideellen Darstellungen der hellenischen Kapelle, führt die architektonischen Schmuckformen als Ausdruck der Funktionen der einzelnen Bauteile vor und veranschaulicht die ägyptische, dorische, jonische und korinthische Säulenstellung. In Tafel 2—5 werden Tempel in Pästum, Rhamnus, Selinus, Metapont, Syrakus, Ägina und Athen teils in Aufrissen, Durchschnitten und Grundrissen, teils in Einzelheiten veranschaulicht. In der zweiten Lieferung handelt Tafel 6. 7 von Einzelheiten des Parthenon, von den Propyläen zu Athen und zu Eleusis, Tafel 8. 9 vom Thrasyllos-Denkmal zu Athen; Tafel 10 giebt Beispiele dorischer Ordnung nach Schinkel, Ansicht und Einzelnes vom Zeustempel zu Nemäa, eine Mantelsäule vom Tempel der Nemesis zu Rhamnus. Dann geht die erste Abteilung (Tafel 11) über zu der römisch-dorischen Ordnung in Italien, zur modernen toskanischen Ordnung nach Leclerc und Klenze und (11 A) zur toskanischen und dorischen Ordnung der Renaissance, welche in der ersten Auflage noch nicht aufgenommen waren. Die weiteren Tafeln sind der jonischen und korinthischen Ordnung in den verschiedensten griechischen und römischen Bauten bis zum Pantheon gewidmet. Mit der jonischen und korinthischen Ordnung der Renaissance schließt (Tafel 27 A) die erste Abteilung. Die zweite behandelt die antiken Bogenstellungen (im Vergleich mit Schinkel's und Klenze's Entwürfen) und die Bogenstellungen der Renaissance. Tafel 35—41 bringt Thüren und Fenster, Tafel 42—50 A italienische Paläste und Häuser (darunter das ehemalige Haus Raffaels). Die dritte Abteilung veranschaulicht die architektonische Entwicklung und Verzierung der Räume, Wände, Decken, Fußböden, Säle mit Galerien, basilikale Raumanlagen, antike und Renaissance-Gewölbe aller Art, Tafel 75 schließlich den Zentralbau der Renaissance mit St. Peter, S. Maria di Carignano in Genua und Invalidendom in Paris. Im erklärenden Text wird zunächst die Ästhetik der Baukunst in ihren Grundlagen entwickelt wesentlich im Anschluß an die Ansichten K. Böttichers und besonders Sempers, auf dessen Studium der Verfasser diejenigen, welche tiefer in das Wesen der Baukunst eindringen wollen, insonderheit hinweist.

Dieses umfassende Werk giebt neben einer Formenlehre auch eine Zusammenstellung der baugeschichtlich wichtigsten und herrlichsten Denkmäler der klassischen und Renaissancebaukunst, wie sie vordem nur in einzelnen und oft seltenen Originalwerken zu finden war. Es wird nicht bloß dem zu bildenden und sich fortbildenden Baumeister ein ausgiebigster Führer sein, sondern auch dem Kunstfreunde, der eine gründlichere Einsicht gewinnen will in die Entwicklung der klassischen Baukunst und ihrer, dem modernen Baugeist die tieferen Grundlagen wie die hohen Vorbilder darbietenden Formen und Maße.

Meisterwerke der Holzschneidekunst.

Von dem großartig schönen und wohlfeilen Werke des Weberschen Verlags in Leipzig, das seit fünfzehn Jahren der Verbreitung anziehendster Kunstwerke durch vorzüglichen Holzschnitt auch in weniger bemittelte Kreise der Gebildeten und zu Bildenden sich erfolgreich widmet, liegt nun der fünfzehnte Band mit zwölf Lieferungen vor uns. Unter den 116 Nummern befinden sich das Leben und Bild des großen Cornelius, des tiefsinnigen Gabriel Max, des gewaltigen Donatello und seines h. Georg und seiner h. Cäcilie, des prächtigen Paulo Veronese, des bahnbrechenden Altmeisters Adolf Menzel mit seiner Zeichnung des alten Fritz, des geadelten Bauernsohnes Franz Defregger. Aus den vielen Werken zeitgenössischer Künstler heben sich besonders hervor: Luther im Kreis seiner Familie von Spangenberg, Ludwig Richters Christnacht, Hermann Kaulbachs „Und vergieb uns unsere Schuld," „das Gebet" eine Gruppe von Baumbach, die Abendmahlsfeier in einer hessischen Dorfkirche von Bantzer, das Innere des Kölner Doms und das Äußere des Münsters in Aachen, das Denkmal Königs Ludwig I von Bayern in Kissingen von Konrad Knoll, das Semperdenkmal von Professor Joh. Schilling in Dresden. Italienische Schönheit und Kunst ist vertreten durch Tizians Venus, durch die Fornarina des Sebastian von Piombo, die Madonna mit dem Diadem und die Verklärung Christi von Rafael.

In dem neu begonnenen sechzehnten Bande soll jede Lieferung einen größern Aufsatz kunstwissenschaftlichen Inhalts oder Schilderungen und mit Bildern beleuchtete Lebensbeschreibungen bedeutender Künstler erhalten, ohne daß durch diese Erweiterung des Umfangs der Preis (1 Mark) erhöht wird.

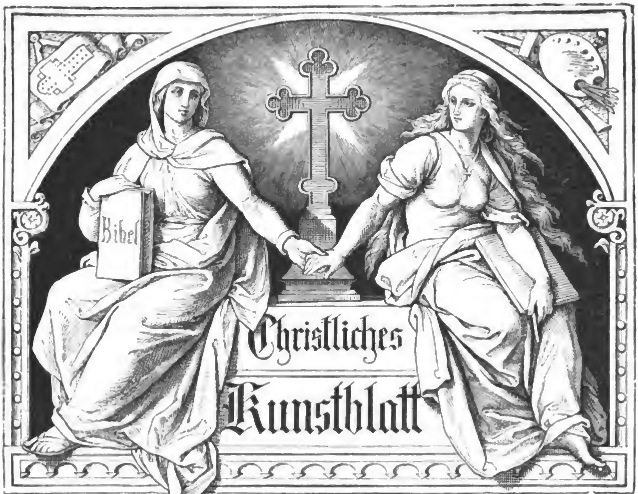
Die Heiligen in der christlichen Kunst.*)

Dem Wunsche vieler Reisender in Italien, ein Buch an der Hand zu haben, welches kurz und bündig Aufschluß gäbe über die Geschichte der Heiligen, deren Darstellungen ihnen auf Schritt und Tritt begegnen und ohne eine Kenntnis der betreffenden Legenden meist nicht verständlich sind, will H. Th. Höpfner in Rom entgegenkommen mit einem Büchlein, das „Allen deutschen Romfahrern gewidmet," auch Reisenden in andern Ländern bei Betrachtung der Werke christlicher Kunst in Kirchen und Gemäldesammlungen dienen kann. An neueren Heiligenbüchern fehlte es bisher nicht; zuerst erschien die „Ikonographie der Heiligen" von J. v. Radowitz 1834; bald darauf Dr. Helmsdörfers „Christliche Kunstsymbolik und Ikonographie." Das im Abriß einer kirchlichen Kunstarchäologie des Mittelalters von Otte 1845 aufgenommene alphabetische Verzeichnis der beliebtesten Kirchenheiligen bietet sich im Handbuch der kirchlichen Archäologie (5. Auflage von H. Otte und E. Wernicke) erweitert dar zum Studium. Für reisende Kunstfreunde ist nun dieses neueste Heiligenlexikon eine recht handliche, wohlgeschriebene und gedruckte Mitgabe. Vollständigkeit bietet es so wenig als alle seine Vorgänger. Der römischen Heiligen ist ja auch Legion, und daß diese dem, der sie alle wissen wollte, zu einer Legio fulminatrix werden könnte, beweisen die Bolandisten, deren Acta sanctorum von 1643 bis 1794 in nicht weniger als 53 Folianten erschienen sind.

*) Die Heiligen der christlichen Kunst. Ein Handbüchlein für Besucher von Kirchen und Gemäldegalerien von Th. Höpfner. Leipzig. Breitkopf und Härtel. 1893. (4 M.)

Verantwortliche Redaktion: Prälat Dr. v. Merz in Stuttgart.
Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

1. Dezember 1893. Fünfunddreißigster Jahrgang. Nr. 12.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Heinrich Merz.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Donatello.

(Ein Vortrag von Karl Brun.*)

Vor sechs Jahren feierte Florenz den fünfhundertjährigen Geburtstag eines Mannes, der Neues schuf und der Nachwelt eine Reihe von Werken bleibenden Wertes hinterließ. Schon Giorgio Vasari wies dem großen Bildhauer Donatello in seiner mit Liebe verfaßten Lebensbeschreibung den Platz an, den er in der italienischen Kunstgeschichte einnimmt. Die Schriften vor Vasari enthalten nur vereinzelte Bemerkungen über den Meister; unter den Schriften, die unmittelbar nach Vasari erschienen, gebührt Francesco Bocchis Traktat über die Vortrefflichkeit des Standbildes des heiligen Georg von Or San Michele entschieden nicht der Ehrenplatz, den Hans Semper ihm in seinem Donatello einräumt. Diese dem Cosimo de' Medici und der Florentinischen Zeichenakademie gewidmete Lob-

*) Gehalten vor der philosophischen Fakultät der Hochschule in Zürich am 21. Juni 1890.

rede über den Ausdruck, die Lebendigkeit und Schönheit des besagten Standbildes, welche, weit ausholend, an das „Gastmahl" Platos anknüpft, mit Anführungen aus Dante gespickt ist und von allem möglichen handelt, ist voll von Pathos und rhetorischer Phrase.

Weitaus das meiste hat für die Erkenntnis Donatellos das neunzehnte Jahrhundert gethan. Italiener, Deutsche, Franzosen, Engländer und Amerikaner wetteiferten miteinander, um den berühmten Quattrocentisten auf den Schild zu heben. Die einen, wie Cicognara, Burckhardt, Perkins, Rio, schenkten ihm ihre Aufmerksamkeit mehr in Werken allgemeinen Inhalts, andere, so Semper, Francioni, Prévost, Bode, Rosenberg und Braghirolli, widmeten ihm Studien rein monographischen Inhalts. Das Jubiläum brachte eine wahre Überschwemmung von neuen Schriften. Zwei der wichtigsten Kundgebungen über Donatello sind die Beschreibung seines Lebens von Cavallucci und diejenige von Eugen Müntz, mit welcher der hochverdiente französische Kunstgelehrte seine „Artistes célèbres" begann. Es lag wohl eine gewisse Absicht darin, daß er an die Spitze dieses Unternehmens Donatello stellte. In diesem Vorgänger Michelangelos lebte und webte der Geist der Renaissance; diesen Geist aber in seinen Anfängen kennen zu lernen, dürfte nicht bloß für den Kunstgelehrten Reiz haben.

Wer Donatellos Leben von Giorgio Vasari aufmerksam durchgeht, dem fallen die Widersprüche darin auf. Einmal rühmt der Geschichtschreiber von Arezzo die Ähnlichkeit seiner Werke mit den erhabenen Gebilden der alten Griechen und Römer, ein anderes Mal spricht er von einer Figur des Meisters, die so viel Natur, Leben und Weichheit habe, daß die Künstler glauben, sie sei von einem lebenden Körper abgeformt. Hier betont also Vasari das Streben Donatellos, naturalistisch zu wirken, dort hebt er seine antikisierende Richtung hervor, auf welche auch die eine der von ihm mitgeteilten Grabschriften anspielt. Vasari erzählt, wie Donatello bemüht war, die Schönheit der Antike, die seit so vielen Jahren verborgen geblieben, wieder zu entdecken. Er redet von der Gestalt eines alten Mannes zwischen zwei Säulen, die mehr nach der Art der Alten ausgeführt sei als irgend ein anderes Werk, führt den Pferdekopf an im Hause des Grafen Matalone in Neapel, der so schön sei, daß viele ihn für antik halten, und sagt, Donatello sei nach Rom gegangen, um die Werke der Alten so gut wie er irgend konnte, nachzuahmen. Auf der einen Seite lernen wir den Bildner des Gattamelata als den geschickten Wiederhersteller eines antiken Marsyas im Hofe der Casa Medici kennen, sehen wir ihn aus den Arbeiten längst entschwundener Geschlechter sein Ideal herleiten, den Anlaß dazu geben, daß in Cosimo de' Medici der Wunsch erwacht, die antiken Kunstwerke systematisch zu sammeln, auf der anderen Seite wird Donatello dem Leser als Neuerer dargestellt, der die Überlieferung keck beiseite schiebt, dem das Studium der Natur die Hauptsache und ein kräftiger Realismus Bedürfnis ist. Bekannt ist die Kritik, die Filippo Brunellesco an einem Kruzifixe Donatellos übte. Als dieser ihn bei seiner Freundschaft bat, ihm offen seine Meinung zu äußern, antwortete der große Baumeister freimütig, es scheine ihm, Donatello habe einen gewöhnlichen Bauern

ans Kreuz geschlagen und nicht einen Leichnam, der Christus ähnlich sei, welcher sehr zart gebaut und in allen Teilen der vollkommenste Mensch war, der je geboren wurde. Diese Künstleranekdote beweist, daß der Kampf des Idealismus mit dem Realismus im fünfzehnten Jahrhundert so gut wie im neunzehnten auf der Tagesordnung stand.

Welche Darstellung vom Wesen Donatellos ist nun die richtige? Sie sind beide zutreffend. Der Künstler wurde wirklich von der Antike stark beeinflußt, er hatte aber eine so starke Ursprünglichkeit des Geistes, daß der realistische Zug seines Wesens glücklicherweise immer wieder zum Durchbruch kam. Um die Richtigkeit des Gesagten zu erkennen, braucht man nur die acht Marmormedaillons im Hofe des Palazzo Riccardi der vielfarbig behandelten Terracotta-Büste des Niccolò da Uzzano im Museo nazionale gegenüberzustellen. Die acht Medaillons im Palaste der Medicäer: Diomedes mit dem Palladium, ein Faun mit dem Dionysosknaben, Bacchus und Ariadne, der Triumph des Bacchus, Dädalus, der dem Ikarus die Flügel anlegt, Odysseus und Athene, ein Centaur, ein Sklave vor seinem Herrn, sind einfach ins Riesige übersetzte antike geschnittene Steine, geschickt für den Raum berechnet, für den sie bestimmt waren. Im Hinblick auf diese Reliefs mag Vasari die Worte niedergeschrieben haben: „Donatello behandelte seine Figuren derart, daß sie in dem Raume, wo er arbeitete, nicht halb so viel Wirkung thaten wie an den für sie bestimmten Standorten."

Welcher Gegensatz nun, diese Reliefs und die Büste des 1432 gestorbenen florentinischen Staatsmannes Niccolò da Uzzano! Von ihr zu Houdons Mirabeaubüste ist nur ein Schritt. Der Tribun steht vor uns, wie er, das Haupt trotzig zurückgeworfen, die Lippen für einen Augenblick geschlossen, vom Volke, das er bändigen will, in seiner Rede unterbrochen wird. Die Büste spiegelt ein Kapitel aus der florentinischen Geschichte wieder und zwar klarer als es Worte vermöchten. Sie nahm deshalb unter Donatellos Meißel so sprechende Züge an, weil Donatello in ihr eben seine eigene Zeit schilderte. Hier weht uns ein neuer, schöpferischer Geist entgegen und thut sich der mächtige Wille kund, die ungeschminkte Natur wiederzugeben. Treten Francesco Soderini und Giovanni di Barduccio Cherichini am Campanile zu Florenz noch verkleidet als König Salomon und David auf, so will Niccolò da Uzzano nicht etwa Gracchus oder Brutus sein, sondern — Niccolò da Uzzano.

Der Zwiespalt im Wesen Donatellos entspricht genau den Strömungen und Gegenströmungen der italienischen Kunst des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts. Donatello vereinigt in sich die Gegensätze der Pisani und der Giottesken, denn Niccolò da Pisa und Giotto gingen verschiedene Wege. Bei Niccolò Pisano ist die Antike die Beherrschende. Wie Donatello sich an die geschnittenen Steine der Alten, welche die Sammlung seines Gönners Cosimo de' Medici enthielt, anlehnte, so boten sich Niccolò in den altrömischen Steinsargbildern des Campo Santo zu Pisa die erwünschten Vorbilder dar. Seine Maria wird zur Juno, Simeon ist kein jüdischer Priester, sondern Gott Jupiter. Niccolò nimmt es wörtlich mit der Antike und fragt nicht darnach, ob die von ihm nachgebildeten Gestalten in die christliche Anschauung passen. Unbekümmert darum, ob sie dem

Inhalt seiner Bilder zu nahe treten, benutzt er sie, weil er Freude hat an der schönen Form. Mit vollem Bewußtsein knüpfte Niccolò an die Antike an, und wo bei ihm Naturzüge fein beobachtet erscheinen und seinen Gebilden den Stempel des Genrehaften aufdrücken, da geschieht es mehr aus Naturtrieb, zufällig. Ganz anders Giotto, der meistens vom Selbstgeschauten und Selbsterlebten ausgeht und deshalb sich auch nicht zu den Pisaner Bildhauern verhält wie ein Nachfolger zu den Vorläufern. Niccolò und Giotto stützen sich nicht auf die gleichen Voraussetzungen, sie standen nicht, wie vielfach gemeint wird, auf ein und derselben Grundlage. Niccolò blickte in die Vergangenheit, Giotto in die Zukunft, letzterer streute die Saat aus, die im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert aufging und eine glänzende Ernte zur Folge hatte. Das Zurückgreifen auf die Natur war im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert das treibende Element; der Anlehnung an sie verdanken wir auch die eigenartigsten Werke des Pfadfinders Donatello.

Zu den einschneidenden Ereignissen in der italienischen Kunstgeschichte des fünfzehnten Jahrhunderts gehört der Wettbewerb für eine zweite Erzthüre der gegenüber dem Dome von Santa Maria del Fiore stehenden Taufkapelle zu Florenz. Die erste Thüre rührt von Andrea Pisano her. Sechs Bildhauer nahmen an dem Wettstreite teil: der Sienese Jacopo di Piero della Guercia und sein Schüler Franzesco di Valdambrina, Simone da Colle in Val d'Elsa, Niccolò di Piero d'Arezzo, der Anteil hat an den Ornamentstreifen der Portale des Florentiner Doms, Filippo di Ser Brunellesco und Lorenzo di Cione Ghiberti. Donatello war damals noch zu jung, um sich in den Kampf zu mischen, zwar behauptet Vasari das Gegenteil, jedoch mit Unrecht. Donatello zählte 1403, als die Erzthüre in Arbeit gegeben wurde, höchstens sechzehn Jahre, das Ereignis hatte also für ihn, wie wir sehen werden, nur mittelbare Bedeutung.

Den Bewerbern war die Aufgabe gestellt, in einen gegebenen Raum hinein die Opferung Isaaks zu fügen. Wer den besten Entwurf dazu lieferte, sollte die ganze Thüre zur Ausführung erhalten. Das Preisgericht, das aus 34 Künstlern bestand, erklärte als die gelungensten Arbeiten diejenigen Ghibertis und Brunellescos, die anderen Bildhauer wurden von vorne herein ausgeschlossen. Um so schwieriger war die Wahl zwischen Ghiberti und Brunellesco. Zuletzt beschloß man, den beiden Meistern gemeinsam die Thüre zu übergeben. Das war gut gemeint, allein zu wenig mit dem Neid und Stolz der Künstler gerechnet. Brunellesco gab die Erklärung ab, die Antonio Manetti, sein Zeitgenosse, uns überliefert: er nehme die Arbeit nicht an, weil sie ihm nicht ganz übertragen werde. Die Folge davon war, daß sie ihm entging.

Die beiden Erzreliefs, welche den Preisrichtern so viel Kopfzerbrechen verursachten, sind gut erhalten und heute eine Zierde des Florentiner Nationalmuseums. Auf den ersten Blick zeigen sie viel Verwandtes; das ihnen Gemeinsame ist jedoch dem gegebenen Vorwurf auf Rechnung zu schreiben. Wir wissen, daß den Bewerbern eine bestimmte Anzahl von Figuren und Tieren sowie der landschaftliche Hintergrund zur Bedingung gemacht war. Im übrigen ist der

Unterschied, besonders in der Auffassung, sehr bedeutend. Ghiberti ist mehr Idealist, Brunellesco mehr Realist. Ersterer tritt uns technisch bereits als fertiger Bildhauer entgegen, bei letzterem zeigen sich noch Unebenheiten in der Ausführung. Filippos Relief verrät überdies ein leidenschaftliches Temperament. Die Wucht, mit der er Abraham zustoßen läßt, — der Engel ergreift ihn gerade noch rechtzeitig am Arme, um ihn vom Opfer abzuhalten — steht in lebhaftem Gegensatz zu der maßvollen Bewegung der betreffenden Gruppe bei Ghiberti. Beide Reliefs sind so viel wie möglich in dem einfachen Stil gehalten, welcher der älteren Erzthüre des Andrea von Pisa entspricht, und verraten — es kommt darauf an, dieses hier hervorzuheben — noch keine übertriebenen perspektivischen Bestrebungen.

Es darf uns nicht wundern, daß Brunellesco nach seinem Mißerfolge sich in Florenz nicht mehr heimisch fühlte und daran dachte, dem verhaßten Nebenbuhler, der ihm auch später noch in den Weg trat, auszuweichen. Er kehrte der Heimat den Rücken und wandte sich nach Rom. Um das nötige Geld für die Reise und seine Studien flüssig zu machen, verkaufte er seinen Landsitz bei Settignano. Jetzt trat auch im Leben des jugendlichen Donatello eine Wendung ein und begannen auch für ihn die Lehr- und Wanderjahre. Er, dem die so verwandte Künstlernatur Brunellescos zusagte, schloß sich diesem an und ging mit nach Rom. Die beiden Männer hatten sich offenbar in der Werkstätte eines Goldschmiedes kennen gelernt; denn Filippo sowohl als auch Donatello stiegen, wie noch mancher große Künstler der Renaissance — ich nenne Andrea del Verocchio und Pollaiuolo — vom Goldschmiede zum Bildhauer empor. Gerade die innige Wechselbeziehung zwischen Handwerk und monumentaler Kunst bildete ja für die letztere im Mittelalter und zur Zeit der Renaissance die solide Grundlage.

Donatello konnte in der ewigen Stadt von dem ältern Genossen nur gefördert werden. Gemeinsam mit ihm machte er sich mit Eifer an das Studium der antiken Überreste. Während aber Filippo besonders die alten Bauten aufs Korn nahm, mit eisernem Fleiße vermaß, was er nur vorfand und bestrebt war, hinter die Gesetze der Massenverteilung und der Raumgliederung zu kommen, sich in den mathematischen und mechanischen Wissenschaften vervollkommnete, sah Donatello sich vorwiegend die Bildhauerwerke des alten Roms an. Brunellesco war eben allseitig angelegt, Donatello seinem innersten Wesen nach sonderlich Bildhauer. Hand in Hand konnte man die beiden Männer über das Forum schreiten sehen, mit Spaten bewaffnet, um gelegentlich Ausgrabungen vorzunehmen. Keinen von ihnen quälten Familiensorgen. Sie besaßen nicht Weib noch Kind und hatten lediglich für sich das tägliche Brot zu schaffen. Essen und Trinken war ihnen Nebensache; wie sie lebten und sich kleideten, erschien ihnen gleichgültig. Des Abends pflegte jeder durchzusehen, was der andere am Tage gearbeitet hatte; so ergänzten sich die Freunde. In Rom waren sie bald stadtbekannt, man nannte sie nur „die Schatzgräber“. Das Volk glaubte, berichtet Vasari, daß sie nach Gold und Silber grüben und daran war schuld, daß sie wirklich eines Tages eine antike Urne voll von Münzen gefunden hatten. Wohl waren sie Schatzgräber, diese Fremden, aber Schatzgräber ganz eigener Art. Brunellesco bereitete

sich im Pantheon und im Tempel der Minerva Medica auf die große That seines Lebens, auf die Lösung der Aufgabe, eine Kuppel für den Florentiner Dom zu erfinden, vor, und trachtete nur darnach, dermaleinst der einzige zu sein, der den begonnenen Bau des Arnolfo di Lapo würdig vollenden könnte. Donatello bildete sich in Rom zum Herrn über die verschiedenartigsten Stoffe aus, lernte mit der gleichen Fertigkeit den Marmor, das Holz, den Sandstein und das Erz beherrschen.

In den römischen Aufenthalt Brunellescos fällt seine wissenschaftliche Begründung der Gesetze der Perspektive. In einer handschriftlichen Lebensbeschreibung, die Hubert Janitschek in dem Buche „Die Gesellschaft der Renaissance" anführt, heißt es: „Brunellesco war Arithmetiker, Geometer; er fand die Gesetze der Perspektive wieder." Und er fand sie nicht nur wieder, er wußte sie auch anzuwenden und zu lehren, die Linearperspektive, die für die Fortentwicklung der italienischen Malerei von so guten Folgen und für die Fortentwicklung der italienischen Plastik so verhängnisvoll wurde. Nun geriet die Bildhauerkunst bald auf Abwege. Es ist Pflicht, dies offen auszusprechen in einer Zeit, wo die unter den Künstlern herrschende Verwirrung eine so bodenlose ist und man Künstler rühmen hört, die ihren Tonwerkzeugen Klänge entlocken, die der Natur derselben widerstreiten. Ghiberti ist hauptsächlich für den frühen Verfall der italienischen Bildhauerei verantwortlich; er stellte sie auf die schiefe Ebene, von welcher selbst ein Michelangelo sie nicht mehr ablenken konnte.

Schon zehn Jahre bevor Alberti sein „Malerbuch" schrieb, in dem er ausführlich von den durch Brunellesco wiederentdeckten Regeln der Perspektive handelt, 1425 bereits machte sich Ghiberti an die zweite Erzthüre der Florentiner Taufkirche. Die darzustellenden Geschichten waren ihm von dem gelehrten Kanzler und Geschichtsforscher Leonardo Bruni gegeben, Entwürfe und Ausführung blieben ganz seinem eigenen Ermessen anheimgestellt. Als Bildhauerwerk betrachtet ist die erste Erzthüre entschieden bedeutender als die zweite, weil auf ihr die spätere landschaftlich-malerische Darstellungsweise des Meisters, die im Widerspruch zum Relief steht, noch nicht zur Anwendung kommt. Die aufs feinste in Perspektive gesetzten Bilder der zweiten Thüre würden wir lieber als Wandgemälde ausgeführt sehen. In ihnen überschreitet der Bildner die ihm von seiner Kunst gezogenen Grenzen. Er malt mit dem Meißel, läßt die hinteren Figuren perspektivisch verschwinden, verschiebt die Standflächen und wendet, um die Augentäuschung um so eher zu erreichen, runde, hoch und wenig erhabene Arbeit auf ein und demselben Bilde an. Er ist bemüht, wie er sich selbst äußert, auf der zweiten Erzthüre die Natur auf alle Weise, auch in den Linien nachzuahmen. „Die Gebäude, sagt er, sind so, wie das Auge sie mißt und in der Weise wahr, wie sie dem erscheinen, der sie in der Entfernung sieht. Sie sind nur sehr wenig erhaben und auf den Plänen sind die nahestehenden Figuren größer, die entfernten kleiner, so wie es sich in der Wirklichkeit zeigt." Von diesen Worten muß man ausgehen, will man den Gebilden der zweiten Thüre Ghibertis Gerechtigkeit widerfahren lassen. Rumohr sagt: „Für Gemälde, nicht für Bildnerarbeit sind sie anzusehen, wenn man anders

ihren vollen Wert und Sinn auffassen, sie ungetrübt genießen will. Als Gemälde erscheinen sie, wenn man sie an einem hellen Vormittag scharf vom schräg einfallenden Sonnenlicht beleuchtet, ungestört von bildnerischen Stilanforderungen betrachtet; als Gemälde hatte sie der Künstler selbst sich gedacht." Doch fügt der Verfasser der „Italienischen Studien" hinzu: „Indes ist dieser unerhörte Sieg des Genius über die unerbittlichen Forderungen des Stoffes der erste und einzige. Wer ihn erneuern wollte, würde nur die Niederlage so vieler Nachfolger des Ghiberti wiederholen, welche ohne die Liebenswürdigkeit seiner Seele, ohne die Sicherheit und tiefe Wahrheit seiner Charakteristik doch Erzthore und halb erhabene Arbeiten aller Art gleich ihm in malerischem Sinne haben entwerfen wollen." Und wie Rumohr im neunzehnten, so urteilte Michelangelo im sechzehnten Jahrhundert, in einem Briefe an Varchi, indem er ihm gegenüber äußerte, daß dasjenige Bild am vollendetsten sei, das sich am meisten dem Relief nähere und daß dasjenige Relief das schlechteste sei, das die größte Ähnlichkeit mit einem Gemälde habe. Dessenungeachtet sagte er von den Erzthüren Ghibertis, sie seien so schön, daß sie den Pforten des Paradieses gut anstehen würden.

Wir besitzen also in der zweiten Erzthüre wohl ein Meisterwerk, aber ein solches, das die bedenklichsten Folgen hatte. Dadurch daß Ghiberti als Perspektiviker seine Waffen aus der Schmiede des Gegners holte und der Welt zeigte, daß er die Gesetze der Perspektive, die Brunellesco wiedergefunden, ebensogut kenne wie sein großer Nebenbuhler, griff er verhängnisvoll in die Entwickelung der italienischen Bildhauerei ein und wies den Bernini und Borromini die Bahn.

Wie verhielt sich nun Donatello der perspektivischen Auffassung des Reliefs gegenüber? Es läßt sich denken, daß er die Regeln der Perspektive als Busenfreund und Lerngenosse Brunellescos vor Ghiberti gekannt hat. Vasari nennt ihn am Anfang seiner Lebensbeschreibung „tüchtig in der Perspektive"; mehr gegen den Schluß sagt er, indem er auf die Reliefs Donatellos in der Kirche der Minoritenbrüder zu Padua, auf die Reliefs am Hauptaltare der Kirche des heiligen Antonius hinweist, dieselben seien in Basrelief mit solchem Verständnis ausgeführt, daß die hervorragendsten Vertreter der Kunst sie bewundern müßten, wenn sie die schönen und reichen Gebilde mit ihrer Fülle von außerordentlichen Figuren und den verjüngten perspektivischen Ansichten sähen. Endlich rühmt Vasari die perspektivischen Hintergründe da, wo er auf die Arbeiten zu sprechen kommt, die Donatello nach seiner Rückkehr in Florenz für die Medicäer ausführte. Nun beachte man, die von dem Aretiner Kunstgeschichtschreiber angeführten Werke gehören sämtlich in den letzten Zeitlauf Donatellos, in die Zeit von 1444 bis 1466. Die zweite Erzthüre Ghibertis war damals noch im Entstehen begriffen, erst 1447 ward sie, bis auf die Ciselierung und Aufstellung, vollendet. Sie erregte die Bewunderung der Florentiner, vielleicht gerade ihrer perspektivischen Wirkung halber, und die Folge davon war die nunmehrige Einführung der perspektivischen Zeichnung in der Bildhauerei und der eingelegten Arbeit in Holz. Donatello aber, der als Jüngling und Mann bestrebt gewesen

war, das Relief möglichst im Geiste der Antike zu behandeln, er wurde in seinen alten Tagen schwankend und huldigte der neuen Mode. Jetzt entstanden jene Erzreliefs im Santo zu Padua, die vier Vorgänge aus dem Leben des heiligen Antonius darstellen. Es sind dramatisch bewegte Gemälde. Wir sehen den Heiligen, wie er Wunder thut. Hier verleiht er einem Kinde die Sprache, um die Unschuld der Mutter auszurufen, dort heilt er einen Jüngling, dem der Fuß abgeschnitten ist. Auf dem dritten Bilde öffnet Antonius den Leib des Geizhalses und findet an der Stelle des Herzens einen Stein, auf dem vierten verweigert der Esel die ihm dargereichte heilige Hostie. Die Bilder heben sich gut von ihren reichen architektonischen Hintergründen ab und sie haben vor den Gebilden Ghibertis den Vorteil voraus, daß sie im Gegensatz zu ihnen in ein und demselben Rahmen stets nur einen Vorgang behandeln. Dadurch gewinnen sie an Einheit, der geistige Schwerpunkt bleibt gewahrt, die Bilder wirken in sich geschlossen.

Das früheste Relief, das Donatello in Florenz ausführte, ist wohl die wahrscheinlich im Jahre 1406 entstandene Verkündigung in der Kapelle Cavalcanti in Santa Croce. Es war gleichzeitig dasjenige Werk des Meisters, das, wie Vasari sagt, ihm einen Namen machte und seine Bedeutung offenbarte. „Besonders", fügt Vasari hinzu, „entfaltete er in der Gestalt der Jungfrau viel Geist und Kunst. Erschrocken über das plötzliche Erscheinen des Engels, verneigt sie sich in schüchterner Sanftmut zu einer ehrerbietigen Huldigung, sich mit der schönsten Anmut nach dem Engel umwendend, der sie begrüßt. Ihr Antlitz spiegelt jene Demut und Dankbarkeit wieder, die man dem Geber einer unerwarteten Gabe schuldig ist." Die Verkündigung, keine Marmor- sondern eine farbig behandelte Sandsteinarbeit, rahmt eine ziervolle Renaissance-Architektur ein. Bedeutend später sind die Marmorreliefs anzusetzen, welche die Kanzel an der Kathedrale von Prato und das Geländer einer der Orgeln des Florentiner Doms schmücken. Die Kanzel, Pulpito della Cintola genannt, weil auf ihr der Gürtel der Jungfrau ausgestellt wurde, fällt in das Jahr 1428, die Reliefs der Orgelgeländer von Santa Maria del Fiore sind in die Zeit von 1433 bis 1440 zu setzen. Die Reliefs der Kanzel befinden sich noch an Ort und Stelle, die der Orgel dagegen nicht mehr im Dom, sondern im Nationalmuseum zu Florenz, ganz neuerdings im Museo di Santa Maria del Fiore, wo sie den Reliefs des Luca della Robbia, welche einst das andere Orgelgeländer zierten, gegenübergestellt sind. Alle diese Reliefs, auch diejenigen des Luca della Robbia, stellen das Gleiche dar: Kinder, welche die Trompete blasen oder nach den Tönen derselben auf weichem Rasen sich lustig im Tanze drehen. Ein neckendes, naiv-unschuldiges Treiben setzt diese Kinder in Bewegung, die in Gruppen vereinigt, zu dem Anmutigsten gehören, was je ein Meißel gebildet. Die Mannigfaltigkeit der Gestaltung ist bewunderungswürdig. Nie bekommt man den Eindruck des Langweiligen und Eintönigen, stets frisch weiß der Meister seine Phantasie zu erhalten. Seine Gedanken sind immer unmittelbar, die zehnte Darstellung ist noch so ursprünglich wie die erste. Wir bewundern in den Reliefs fein und geschickt ausgearbeitete Abwandlungen eines einzigen Grund-

gedankens. Anziehend ist der Vergleich der Reliefs Donatellos mit denen Lucas, die ja im Wettkampf gewissermaßen mit den seinigen geschaffen wurden. Donatello ist eckiger, realistischer, Luca weit anmutiger; die tanzenden und musizierenden Knaben und Mädchen des letzteren sind von ungemeiner Lieblichkeit und mehr in Ghibertis Geist gehalten. „Sie lehren uns," bemerkt Jakob Burckhardt, „die Seele des fünfzehnten Jahrhunderts von der schönsten Seite kennen; der Naturalismus liegt wohl auch hier zu Grunde, aber er drückt sich mit einer Einfachheit, Liebenswürdigkeit und Innigkeit aus, die ihn dem hohen Stil nahe bringt."

Um 1444 führte Donatello in Erz die beiden Thüren der Sakristei von San Lorenzo aus, sein letztes streng bildhauerisch durchgeführtes Reliefwerk, das in zwanzig viereckigen Feldern vierzig Figuren enthält, die, im Zwiegespräch begriffen, je zwei einander gegenüberstehen. Was die Reliefs der beiden Kanzeln zu San Lorenzo betrifft, so fallen dieselben für uns insofern außer Betracht, als sie erst nach dem Tode Donatellos von seinem Schüler Bertoldo, allerdings nach den Entwürfen und Angaben des Meisters, in Angriff genommen wurden. Die Reliefs der Sakristeithüren sind sehr lehrreich, denn sie bilden das Bindeglied zwischen Donatello und Michelangelo. Mit Recht wird Gewicht gelegt auf das Verhältnis der beiden Künstler und hervorgehoben, daß das Standbild des Evangelisten Johannes in Santa Maria del Fiore das Vorbild des Moses von San Pietro in Vincoli sei. Einen noch mehr schlagenden Beweis für den Einfluß Donatellos auf Michelangelo bildet nach meinem Dafürhalten jedoch die Gestalt Gottvaters in der „Geburt der Eva" an der Decke der Sixtinischen Kapelle. Dieselbe erinnert so lebhaft an eine Figur auf der Erzthüre der Sakristei in San Lorenzo, daß man wohl annehmen darf, der Künstler habe sie, als er in der Sagrestia Nuova mit den Grabmälern der Mediceer beschäftigt war, in sein Studienbuch eingetragen. Überhaupt war der Einfluß, den Donatello auf die Zeitgenossen ausübte, kein geringer; er erstreckte sich weit über die Grenzen Toscanas hinaus. Nicht nur in seiner engern Heimat, auch in Oberitalien, besonders während seines Aufenthalts in Padua, wirkte der große Florentiner günstig auf die Entwickelung der Künste ein. Die Bellini lernten von ihm, und ihr Schwager Andrea Mantegna verkehrte gerne in seiner Werkstätte. Letzterer besonders hat ihm vieles zu verdanken. Die Putten am Plafond der Camera degli Sposi im herzoglichen Palast zu Mantua und auf dem Triptychon zu San Zeno in Verona klingen an die Putten Donatellos an, und den Georg von Or San Michele finden wir auf einer Freske Montegnas in der Eremitenkapelle in Padua wieder. Ohne Donatellos Beispiel würde der berühmte Vicentiner seinen Weg wohl länger vergebens gesucht haben. Donatello weihte ihn in die Antike ein, lehrte ihn das alte Rom würdigen, dessen Rossebändiger vom Monte Cavallo uns sowohl auf der Kanzel von San Lorenzo als auch auf dem Triumphbogen Cäsars in Hamptoncourt entgegentreten.

Wir können im Leben Donatellos vier Perioden unterscheiden. Die erste fällt in die Jahre von 1406—1425, die zweite in die Zeit von 1425—1432,

die dritte umfaßt die Zeit von 1432—1444, die vierte schließt mit dem Tode des Meisters, 1466 ab. Der Künstler ging vom Realismus aus, wie der bäurische Kruzifixus und seine Statuen beweisen. Er reinigte sodann seine Anschauung unter dem Einflusse des Bildhauers und Architekten Michelozzo, mit dem er zeitweise zu gemeinsamer Arbeit verbunden war. In diesem Zeitlauf entstanden die Reliefs der Kanzel von Prato, die Grabmäler des Cardinals Brancacci in der Kirche Sant' Angelo a Nilo zu Neapel, Johannes des XXIII. im Baptisterium zu Florenz und Giovannis de' Medici in der Sakristei von San Lorenzo. Hierauf wandte er sich der Antike zu, unter deren Leitung er sich jenen erhabenen Stil aneignete, der ihn in eine Linie mit Pheidias und Michelangelo stellt. In der letzten Periode endlich entsteht die 1444 begonnene und 1453 vollendete Reiterstatue des Condottiere Gattamelata, die allen seinen Werken entschieden die Krone aufsetzt.

Donatello nähme nicht die hohe Stellung in der italienischen Kunstgeschichte ein, hätte er sich lediglich als Reliefplastiker bethätigt, wesentlich trugen die vielen Standbilder, die er schuf, trug vor allem das Reiterbild Gattamelatas zu seinem Ruhme bei. Sie befinden sich mit Ausnahme des letztern sämtlich in Florenz und schmücken daselbst die Kirche von Or San Michele, den Dom und den Glockenturm. Zunächst arbeitete Donatello, wie urkundlich feststeht, 1406 zwei Propheten, die für das zweite, nördliche Domportal bestimmt waren. Er erhielt für dieselben sechzehn Goldgulden. 1408 folgte der für die Vorderseite des Doms erst 1418 vollendete, jetzt im Chore aufgestellte Evangelist Johannes, der Michelangelo zum Vorbilde für den Mose diente. Dann wurden dem Bildhauer die Standbilder in Sanct Michael in horto in Auftrag gegeben: Petrus mit dem Schlüssel, Markus, den die Zunft der Leineweber stiftete und von dem Buonarroti sagte: „Von einem solchen Ehrenmann begreife ich, daß er ein Evangelium geschrieben", ferner der herrliche Georg, die Perle der Bildhauerwerke der Renaissance. Zur Kennzeichnung dieses Meisterwerks von Donatellos Meisterwerken dienen am besten die Worte Vasaris: „Im Antlitze Georgs strahlt die Schönheit der Jugend, der Mut und die Tüchtigkeit in den Waffen; ein stolzes, drohendes Lebensfeuer und eine wunderbare Leichtigkeit der Bewegung durchströmt den harten Stein. Fürwahr, in den modernen Figuren hat man noch nie so viel Lebhaftigkeit und Geist in Marmor gesehen, als Natur und Kunst hier durch die Hand Donatellos offenbaren."

Im Jahre 1416 war Donatello für den Glockenturm beschäftigt. Am 11. März wurden ihm für zwei Marmorbilder zehn Goldgulden ausbezahlt. Eine von diesen Figuren ist wohl die heroische Jünglingsgestalt, die sich als eine dem Georg verwandte Schöpfung zu erkennen giebt und die äußerste Nische links der Westseite ausfüllt, die andere der König David mit dem Kopfe des Cherichini, der als Mitglied der Balià von Florenz und als grimmiger Feind Cosimos de' Medici 1433 dessen Verbannung durchsetzte. David rex opus Donatelli ist dieses Standbild bezeichnet, aber im Volksmunde trägt es wegen seiner Kahlköpfigkeit den Namen Zuccone. Auf seinen Zuccone war Donatello vor allem stolz, „beim Glauben an meinen Zuccone!" pflegte er zu sagen. König Salomo, ein Werk des Donatello, lautet die lateinische Inschrift des

Standbilds des Campanile, welchem der Meister den Kopf des ihm befreundeten Soderini aufsetzte. Noch rührt von Donatello am Glockenturm das Opfer Abrahams her, das wahrscheinlich zu der Mär Veranlassung gab, daß er sich an dem Wettbewerb für die Erzthüre der Taufkirche beteiligte. Die Gruppe ist geschickt in den gegebenen Raum hineingefügt und äußerst lebendig in der Wirkung.

Es würde zu weit führen, wollten wir die sämtlichen Freibildnereien Donatellos der Reihe nach durchnehmen. Wie alle wirklich hochbegabten Künstler war auch Donatello eine ungemein schöpferische Natur. Er arbeitete schnell und sicher, mit verblüffender Leichtigkeit im Entwurf wie in der Ausführung; er hatte etwas von der Furia des Michelangelo, von dessen Fuoco sacrato. Erwähnt seien noch die im Florentiner Dome befindlichen beiden Standbilder des gelehrten Giannozzo Manetti und des Humanisten Poggio Bracciolini (?); genannt seien die beiden David im Museo Nazionale, der Cupido daselbst, die verschiedenen Standbilder Johannes des Täufers und die berühmte Judith in der Loggia de'Lanzi zu Florenz mit dem Holofernes auf jenem klassischen Fußgestell, auf dem ein antikes Bacchanal zu schauen ist. Donatello liebte die Helden-Stoffe; David, Georg, Judith waren so recht Gestalten nach seinem Sinne, die ihm auch besonders gut gelungen sind. Die Judith war ursprünglich im Palaste der Medicäer aufgestellt, und ehe sie in die Loggia de'Lanzi kam, befand sie sich eine zeitlang nach der Vertreibung Pieros de' Medici, auf dem Signorenplatze. Aus damaliger Zeit stammt die Inschrift des Untersatzes: „exemplum salutis publicae cives posuere 1495" (Dieses Musterbild einer Rettung des Staates haben die Bürger setzen lassen 1495). So ist die alttestamentarische Gruppe, was ihr Schöpfer sich gewiß nicht hat träumen lassen, zeitweilig zum Spiegelbilde des politischen Unglücks derjenigen Florentiner Familie geworden, der Donatello so viel in seinem Leben verdankte.

In der Reisebeschreibung eines modernen französischen Schriftstellers, des Romantikers Théophile Gautier, der auf seiner Wanderung auch Padua berührte, heißt es: „Auf dem Platze bei der Hauptkirche erhebt sich ein schönes ehernes Reiterbild, das erste, das seit den Zeiten des Altertums gegossen wurde und welches einen Räuber vorstellt, der sicherlich diese Ehre nicht verdiente. Aber der Künstler hat ihm ein prächtiges Aussehen und eine stolze Haltung mit dem Herrscherstab eines römischen Kaisers gegeben und das genügt vollkommen." Der Räuber ist der Söldnerführer in venetianischen Diensten, Erasmus Gattamelata von Narni. Nicht die Venetianer hatten zu diesem Denkmal den ersten Anstoß gegeben, sondern die Witwe und der Sohn des am 16. Januar 1443 verstorbenen Heerführers. 1444 war Donatello nach Padua übergesiedelt und sogleich legte er Hand an das Modell seines Reiterbildes, das aber erst 1453 vollendet wurde. Der Bildner erhielt von den Erben Gattamelatas in diesem Jahre 1650 Goldgulden ausbezahlt. Das Erzbild des Gattamelata verhält sich einerseits zum Reiterbilde des Marc Aurel in Rom und zu den Rossen von San Marco in Venedig wie die Kuppel Brunellescos zur Kuppel des Pantheon,

anderseits steht es zum Standbilde Colleones in Venedig in einem ähnlichen Verhältnis wie die Kuppel des Florentiner Doms zur Kuppel Michelangelos. Verrocchio bedeutet Donatello gegenüber wie Buonarroti Brunellesco gegenüber einen Fortschritt, aber Donatello und Brunellesco waren die Neuerer, die in heißem Kampfe dem Stoffe den Gedanken abrangen und den Nachfolgern den Boden ebneten. Diese konnten, nachdem die Aufgabe des Aufbaues eines solchen Reiterbildes einmal gelöst war, sich mit Muße der rein künstlerischen Aufgabe hingeben. Der Guß des Reiterstandbildes ist Donatello sehr schwer geworden, wir wissen das aus dem Munde Benvenuto Cellinis. Auch besorgte der Meister ihn nicht allein; wie Cellini bediente er sich der Werkstatt eines befreundeten Glockengießers. War der Guß fertig, gab er ihm mit dem Bunzen nacharbeitend den letzten Schliff. Benvenuto sagt: „Diejenigen, welche behaupten, sie brauchen ihre Erzgüsse nicht zu reinigen, sprechen so, weil sie das Reinigen nicht verstehen. Ich mache es wie die Alten und wie unser großer Donatello."



„An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen", sagt der Herr in seiner Bergpredigt (Ev. Matthäus Kap. 7). Die Werke Donatellos spiegeln aufs klarste das Wesen des Mannes wieder, der sie geschaffen hat. Die Häuslichkeit der bedeutenden Männer ist zwar nicht dazu da, um unter das Vergrößerungsglas genommen zu werden. Im allgemeinen thun wir besser daran, uns an den Arbeiten der Künstler zu erfreuen und die Schlacken, die das tägliche Leben mit sich bringt, unbeachtet zu lassen, denn nur zu häufig verbergen sich unter der Decke der Berühmtheit Mühseligkeiten und Qualen, denen ja kein Sterblicher entgeht. Bei Donatello dürfen wir jedoch ohne Furcht den Schleier heben. Je näher wir dem Meister treten, desto lieber wird uns der Mensch.

Donatello ist eine jener Kraftnaturen, wie sie das Zeitalter der Renaissance hervorbrachte. Heftig, voll Feuer, immer fleißig und unermüdlich, gegen das Urteil anderer sich nicht verschließend, ohne Neid und Hintergedanken anderen Lob spendend, freigebig bis zum Übermaß, infolge dessen stets arm, witzig in der Rede, großmütig in seinen Handlungen, so haben wir uns den Ahnherrn des modernen

Realismus zu denken. Donatellos aufbrausendes Wesen brach hervor, wenn einer beim Kauf mit ihm handelte wie jener Genuese, vor dessen Augen der in seinem Künstlerstolz Gekränkte sein eigenes Werk wieder zerschlug. Den wohlverdienten Lohn ließ sich dieser Mann nicht vorenthalten; hingegen nahm er den Tadel, wo er ihm gerecht schien, gelassen auf. Übertriebenen Lobpreisungen ging er aus dem Wege, er zog Florenz schon deshalb Padua vor, weil dort mehr Kritik geübt wurde. Bezeichnend ist das Wort, das uns Vasari aufbewahrt hat: „Gottlob, daß ich unter den Fröschen von Padua nicht gestorben bin. Sie ermüden mit ihrer Bewunderung; die Florentiner bekritteln alles, aber dabei kommt man vorwärts." So streng Donatello gegen sich selbst war, so milde und gerecht war er den anderen gegenüber. Erkannte er sich als besiegt, so zögerte er keinen Augenblick, es offen zu gestehen. So vor einem Kruzifixe Brunellescos, indem er, hingerissen und vor Bewunderung wie außer sich, die Worte sprach: „Dir ist es vergönnt, das Bild Christi zu meißeln, ich muß mich mit Bauern begnügen." Daß er mit dem Gelde nie auf einen grünen Zweig kam, obgleich er so viel verdiente, daß er eine Familie standesgemäß hätte ernähren können, ist bei seiner Verachtung des Geldes begreiflich. Vasari berichtet und Pomponius Gauricus in seinem Buche „De Sculptura" bestätigt es, Donatello habe seine Barschaft stets in einem offenen Kasten gehabt, aus dem Arbeiter wie Freunde nehmen konnten, was sie gerade brauchten, ohne dem Künstler über das Genommene Rechenschaft abzulegen. So war es denn natürlich, daß ihm oft das Nötigste fehlte. Am 17. Oktober 1457 erschien er in Siena vor der Badia, um Arbeit bittend, „auf daß er zu leben habe", wie es in dem betreffenden Schriftstücke heißt. In seinen alten Tagen, als er gichtbrüchig und bettlägerig wurde und arbeitsunfähig war, fiel er der Mildthätigkeit der Medicäer anheim, die aufs beste für ihn sorgten. Seine eigenen Verwandten kümmerten sich nicht um ihn, sie suchten ihn erst dann wieder auf, als er bereits auf dem Totenbette lag, in dem Glauben, es gäbe etwas zu erben. In der That besaß Donatello ein kleines Landgut bei Prato. Er vermachte dasselbe aber dem Bauern, der es bearbeitet hatte. Die Verwandten fertigte er mit den Worten ab: „Ich kann euch das Grundstück nicht geben, da ihr nie etwas Nützliches dafür gethan habt und nur daran denkt, es zu besitzen. Jetzt möchtet ihr, daß ich es euch für euren Besuch vermache. Andate, che siate benedetti!"

Donatello starb im achtzigsten Lebensjahre und wurde in San Lorenzo, nahe dem Grabe des Cosimo de' Medici beigesetzt. Groß war das Geleite, welches die Florentiner ihm gaben, würdig der Bedeutung des Mannes, dem sie die letzte Ehre erwiesen. Die halbe Bevölkerung der Stadt, die Baumeister, Bildhauer, Maler und Goldschmiede von Florenz folgten seiner Leiche.

Donatello steht mit Brunellesco und Masaccio auf einer Linie; was diese für die Baukunst und Malerei gethan, hat er für die Bildhauerkunst vollbracht. Er war ein Vorläufer, ein reger, immer Neues schaffender Geist, dem das Denkmal, das ihm seine Mitbürger in Santa Croce errichteten, voll gebührt, der sich aber das schönste in den eigenen Werken gesetzt hat.

Jesus ein Baumeister?

Pastor Schneller, früher in Bethlehem, jetzt in Köln, hat in seinem 1889 erschienenen, bereits neunmal aufgelegten schönen lehrreichen Buche „Kennst du das Land?“ nachzuweisen versucht, daß, weil in Palästina die Häuser von jeher durchaus nur aus Stein und Kalk gebaut worden seien, wie heute, Joseph und Jesus nicht, wie Luther das griechische Wort tekton im Evangelium des Matthäus 13, 55 und im Evangelium des Markus 6, 3 seinen Deutschen verständlich machen wollte, ein Zimmermann gewesen sei, sondern ein Maurer. Unlängst hat der vielgelehrte Professor Sepp aus München zu Straßburg einen Vortrag gehalten, in dem er ebenfalls behauptete, Joseph habe den jungen Jesus in seinen Beruf eingeführt und Jesus habe nach Josephs Tod bis zu seinem öffentlichen Hervortreten sich, seine Mutter und Geschwister als Baumeister (steinerner Häuser) ernährt. Als ein Zimmermann hätte er ja nicht sein Brot verdienen können, da es nichts zu zimmern gab und giebt in dem holzarmen gelobten Lande.

Das wäre ja schön, wenn die christliche Baugeschichte mit dem Stifter des Christentums, mit dem Baumeister Jesus, anfangen könnte.

Aber vorweg darf man fragen, ob Palästina auch schon zu Christi Zeit so abgeholzt war, wie heute. Die Bibel nennt doch eine Menge von Waldbäumen: die Akazie, Terebinthe, Eiche, Platane, Erle, Tamariske, Cypresse, Pinie, Ceder u. s. w. Unter den vielen jetzt verschwundenen oder ganz gelichteten Wäldern des alten gelobten Landes zeichneten sich aus die Wälder von Ephraim, Hareth, Karmel, Tabor, wie die von Basan und Libanon. Der Prophet Jesaia braucht Kap. 10, 18. 32, 19 das Bild eines stolz prangenden Waldes für die assyrische Streitmacht. Hat man damals und immer nur den Maurer und nicht den Zimmermann bei Errichtung von Häusern gebraucht?

Der alte Kirchenvater Hieronymus und die lateinische Bibel hat das griechische tekton mit faber übersetzt. Dieses wohl aus faciber verkürzte Wort bedeutet einen Bearbeiter oder Verfertiger überhaupt, näher einen Arbeiter oder Meister in Holz, Stein, Metall 2c. Die griechischen Wörterbücher und die gelehrten Erklärer von Matth. 13, 55 und Mark. 6, 3 sagen dagegen einmütig: tekton bedeutet jeden in Holz arbeitenden Handwerker, Zimmermann, Schiffszimmermann u. dergl. Der aus Sichem in Palästina stammende, also auch Palästina gut kennende griechische Philosoph Justinus, der als Christ im Jahr 165 zu Rom unter dem Kaiser Mark Aurel enthauptet wurde, sagt in seiner Schutzschrift an den Kaiser Antoninus Pius, Jesus habe Pflüge und Joche gemacht. Hienach hätte Jesus gleich Joseph, wie noch heute manch ein „Zimmermann“, sich auch mit Arbeiten befaßt, die zunftmäßig dem Tischler oder Schreiner, dem Wagner oder Stellmacher 2c. zustehen. Mithin hätte doch Luther, nicht Schneller recht. Jesus, der nach der Sitte seines Volkes und der Rabbinen im Gegensatz zu den jetzigen Handels-Juden ein Handwerk gelernt hat, um sich und die Seinen mit seiner Hände Arbeit zu ernähren, hat bis zu seinem öffentlichen Auftritt das Handwerk eines Zimmermanns von seinem Vater gelernt und zuerst in dessen Werkstatt, nach dessen Tod selbständig, ausgeübt, nicht das ja ebenso ehrsame Maurerhandwerk.

H. M.

Klassischer Bilderschatz.

Der fünfte Band dieser in der Verlagsanstalt für Kunst und Kunstwissenschaft in München herausgegebenen Sammlung autotypischer Nachbildungen von Gemälden aller Schulen von der Zeit des beginnenden vierzehnten Jahrhunderts bis Ende des achtzehnten (je 144 Blätter zu 50 Pfennig jährlich), bietet wieder eine Fülle des Bekannten und Unbekannten aus öffentlichen und Privatsammlungen. Darunter sind Perlen wie die musizierenden Engel Fiesoles, Filippino Lippi's Anbetung der drei Könige, Mantegnas Madonna della Petriera, Tizians Grablegung und irdische und himmlische Liebe; von Rafael die Madonna Granduca, die vom Hause Orleans und die bei Lord Northbrook, die Verklärung Christi, die großen Wandbilder des Vatikans: Messe von Bolsena, Befreiung Petri, Attila vor Rom, Vertreibung des Heliodor, Borgobrand; von Michelangelo fünf Pfeilerfiguren der Sixtina; von Luini die liebliche Madonna mit Jesus und Johannes in St. Maria degli Angeli zu Lugano. Die nordische Kunst zeigt ihre herbere Kraft in der Kreuzigung von Roger van der Weiden im Prado, in der Anbetung der Könige von Memling, der jetzt als Sohn des Orts Momelingen bei Mainz für einen geborenen Deutschen zu gelten hätte. Eigentümlich ist das Bild des alten Mabuse im Brüsseler Museum, worin die Sünderin unter den gedeckten Tisch kriechend Jesu Füße mit Thränen netzt und mit ihren Haaren trocknet. Bemerkenswert ist der Unterschied zwischen der Basler und Solothurner Maria von Holbein. Von Dürer enthält dieser fünfte Band das Bildnis seines Meisters Wohlgemut in der Pinakothek, von Schaffner die vier Heiligen bei Hainauer in Berlin. Rubens erscheint auch als Meister in der Landschaft, Teniers mit einem gemeinen Sittenbild aus der Schwerin'schen Sammlung. Das Gemälde von Rembrandt aus der Eremitage bei Petersburg ist falsch unterschrieben Isaak und Jakob statt Versöhnung des Esau und Jakob. (Jener ist mit türkischem Turban, dieser mit silbernen Sporen und türkischem Schwertgehänge von dem „Erzieher Deutschlands" dargestellt). Von Murillo ist (nicht „die Geburt Christi," sondern) die Anbetung des Christkindes durch die Hirten (aus Sevilla), und der Betteljunge, der einen Hund lachend auf seinen leeren Korb hinweist (aus der Eremitage). Noch wäre herauszuheben eine Reihe prächtiger Bildnisse, wie der Charakterkopf des Pietro Aretino und die junonische la bella von Tizian, Rafaels schwarzäugige Donna velata, und der hellaufblickende Kardinal Inghirami, der junge Mann bei Czartoryski in Krakau, Peruginos Mann mit dem Spruch timite Deum, Bordones Prachtsdame mit Kind, Holbeins Henry Guilford in Windsor. Auch der deutsche Feselen darf daneben sehen lassen seinen Hans von Schönitz bei Markward in Florenz, Kranach seinen grobgeschnitzten Mann in Brüssel, Adam Elsheimer sein Selbstbildnis in den Uffizien. Aus den niederländischen Schulen glänzt hervor Memlings Martin van Newenhoven, van Dycks Maler Snyder mit Frau, „vier Philosophen" und die majestätische Infantin Isabella von Rubens, die Regenten des Pfründnerhauses in Harlem und der Mann in der Gumprecht'schen Sammlung in Berlin von Franz Hals, die Frau mit dem weitausladenden gestickten und gesteiften Spitzenkragen von Moreelse (in Schwerin), die Frau mit dem glatten Häubchen

und großem Mühlsteinkragen von Cuyp (in Budapest), die strahlende Marie Antoinette von Elisabeth le Brun bei Riencourt in Paris.

Wer den klassischen Bilderschatz nicht sowohl zum Studium der Kunstgeschichte, die ja auch minder Anziehendes und Schönes beachten muß, als zu reinem Kunst- und Schönheitsgenuß brauchen möchte, dem wäre wohl zu raten, eben die schönsten Bilder sich auszusondern und etwa nach Schulen in einem Sammelkasten zu ordnen, wie die Verlagshandlung solche zum Preis von zwei und drei Mark in verschiedener Ausstattung zu Gebot stellt.

Kleine Wandbilder nach Pfannschmidt.

Im Verlag von Fr. Bahn in Schwerin sind zwölf kleine Wandtafeln erschienen, die sich zu erbaulichem Schmuck des christlichen Hauses hoch und nieder, auch geschenkweise, durch ihre Schönheit, ihren erhebenden Inhalt und billigen Preis vorzüglich eignen. Je vier Blätter 25 und 20 cm groß enthalten zu demselben Bilde zweier musizierender Engel, des Jesusknaben mit Lamm und Kreuzfahne, des guten Hirten in zartem lithographischem Farbendruck nach Pfannschmidts Gemälden Sprüche aus Ps. 103. 23. 73 und Jesaia 54 oder Liederverse wie Harre, meine Seele ꝛc., Ich will dich lieben ꝛc., Laßt mich gehen, Herr mein Gott, auf deinen Weiden ꝛc. Die Tafeln sind zum Aufhängen im Wechsel der Blätter eingerichtet und es darf von ihnen gesagt werden, was Ps. 19, 8—11 von Gottes Wort gerühmt ist. Preis 3 ℳ, in fünf Serien je 2,70 ℳ, in zehn Serien je 2,40 ℳ.

Chronik.

Hildesheim. Am 28. Septbr. ist das von Professor Hartzer geschaffene Denkmal des Bischofs Bernward im Glanz der Herbstsonne und einer zahlreichen Festversammlung auf dem großen Domhof enthüllt und vom jetzigen Bischof von Hildesheim in vollem Ornat feierlich geweiht worden. Bernward hat vor 900 Jahren fast drei Jahrzehnte hindurch im Dienst der Kirche, des Vaterlandes und der Kunst in Hildesheim und über die Stadt und Diözese hinaus gewirkt als Erzieher des Kaisers Otto III, als tapferer Verteidiger von Kaiser und Reich gegen Normannen und Slaven, als Gründer von Kirchen, Klöstern und Schulen, als Erbauer von Mauern, Türmen und Thoren, als Künstler, dessen Ruhm seine Christussäule und die zwei ehernen Thürflügel des Domes verkündigen. Er ist dargestellt in bischöflichem Schmuck, mit segnend erhobener Hand, zu seinen Füßen ist die von ihm erbaute Michaelskirche. Auf den vier rundlichen Seiten des aus grauem Granit gehauenen Untersatzes sind Erzbilder in halb erhabener Arbeit eingelassen. Vorn steht die Inschrift: Sankt Bernward, Bischof von Hildesheim von 993 bis 1022. Auf der andern Seite steht er als Erzieher Ottos III vor dessen Mutter Theophano, umgeben von der verwitweten Kaiserin Adelheid und dem Erzbischof Willigis von Mainz. Des zweite Bild stellt die Zusammenkunft des jungen Otto und Bernwards im Jahr 1001 mit Papst Silvester II in Rom dar. Das dritte zeigt Bernward in seiner Künstlerwerkstatt mit der Christussäule beschäftigt. — Unter den zur Denkmalweihe Geladenen befand sich die gesamte katholische Geistlichkeit, der Oberpräsident der Provinz Hannover Dr. v. Bennigsen, der Landesdirektor v. Hammerstein, der Geheime Oberregierungsrat Jordan vom Kultministerium in Berlin, der Geheime Regierungs- und Baurat Cuno aus Koblenz und eine große Zahl hochgestellter und angesehener Protestanten. Beim Festmahl brachte vor dieser konfessionell gemischten Tafelrunde der Bischof Sr. Majestät dem Kaiser und Sr. Heiligkeit dem Papst ein Hoch aus. Der protestantischen Geistlichkeit war nicht ermöglicht worden, an dem Feste teilzunehmen.

Verantwortliche Redaktion: Prälat Dr. v. Merz in Stuttgart.
Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

Inhalts-Register.

(A. = Architekt. B. = Bildhauer. K. = Kirche. M. = Maler. K.Schr. = Kunstschriftsteller.)

Anzeigen.

Anzeigen kosten die durchlaufende Petit-Zeile 30 Pf.

☞ **Alle Freunde des Christlichen Kunstblattes sind gebeten, bei Beginn des neuen Jahrgangs zur Gewinnung weiterer Leser und zu weiterer Verbreitung des Blattes in theologischen, bauenden und künstlerischen Kreisen kräftig mitzuwirken. Die evangelische Kirche hat alle Ursache, ihr „Christliches Kunstblatt" zu halten und zu fördern.**